Centenario de ALFONSO X EL SABIO
Dossier sobre RAMÓN
Poemas de LUCIAN BLAGA
Carlos AREAN: El pintor DIEGO RIVERA
La literatura fantástica española del siglo XVIII
Octavio PAZ y Marcel DUCHAMP
Páginas sobre Carlos VELO, Mariano AZUELA
Antonio MACHADO, SÉNECA y MARTÍN SANTOS



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

410

Agosto
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

CARLOS ALVAR: *Poesía y política en la corte alfonsí* **(5).**
MARIANO BRASA DIEZ: *Alfonso X el Sabio y los traductores españoles* **(21).**
FRANCISCO SANCHEZ-CASTAÑER: *Personajes celestinescos en las cantigas de Alfonso X el Sabio* **(35).**
LUCIAN BLAGA: *Aldea Natal* **(45).**
BERNARDO SOFOVICH: Ramón *en Buenos Aires* **(51).**
RAMON GOMEZ DE LA SERNA: *Greguerías* **(55).**
RAMON GOMEZ DE LA SERNA: *El retrato perdido* **(57).**
EUGENIO SUAREZ-GALBAN GUERRA: *Hacia Ramón a través de Torres Villarroel* **(63).**
MARY FARAKOS: *Octavio Paz y Marcel Duchamp: Crítica moderna para un artista moderno* **(79).**
LUIS SAAVEDRA: *Washington Square* **(97).**
LUIS ALBERTO DE CUENCA: *La literatura fantástica española del siglo XVIII* **(107).**

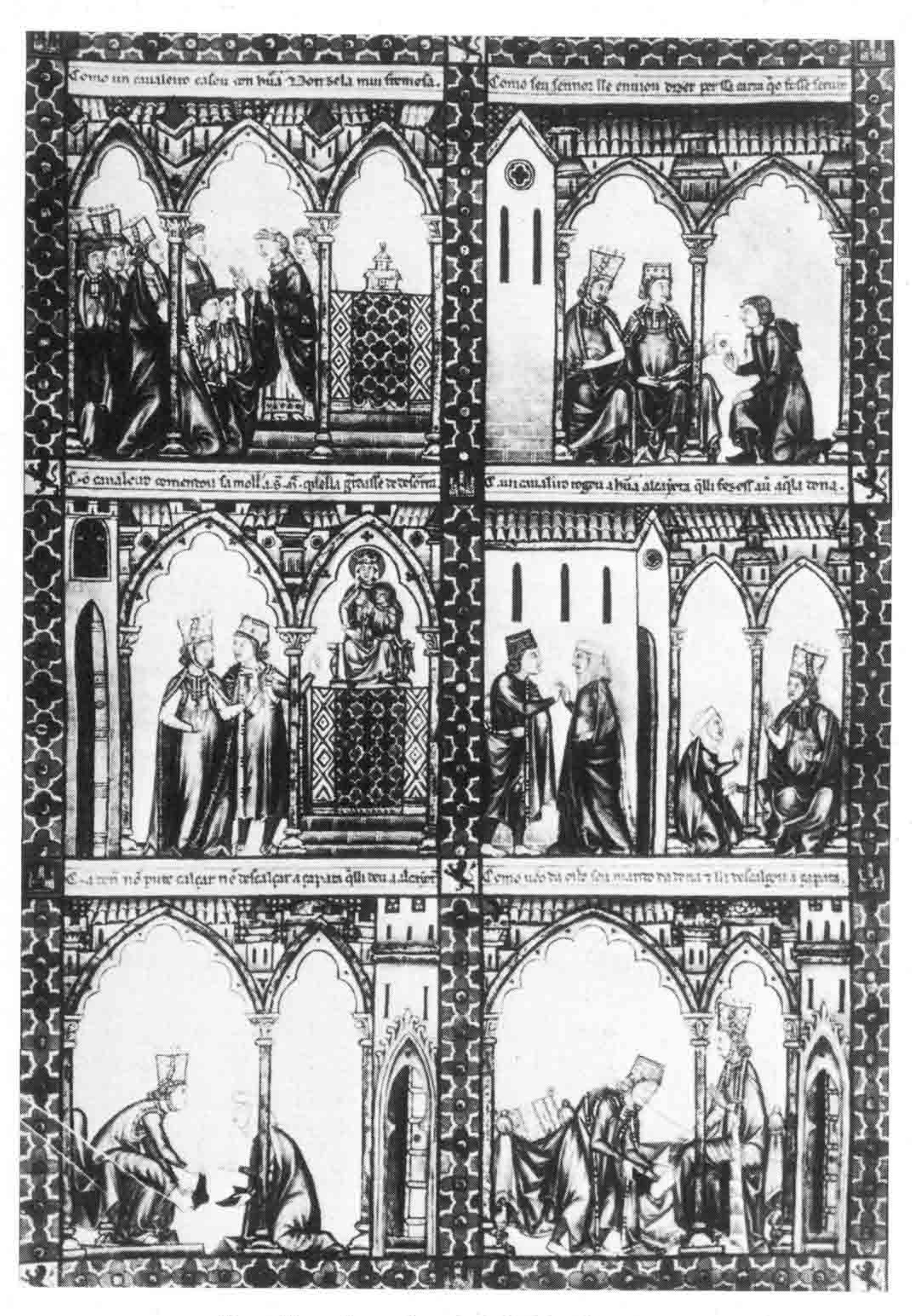
NOTAS

CARLOS AREAN: *El pintor Diego Rivera* **(121).**
H. F. C. MANSILLA: *La influencia de la tradición hispano-católica sobre las pautas de comportamiento socio-político en Bolivia* **(131).**
ALBERTO GARCIA FERRER: *De memoria: Carlos Velo* **(139).**
WALDO ROSS: *Fernando Ortiz y la tradición poética andaluza* **(146).**
MIRKO POLGAR: *Un análisis del misticismo revolucionario en «Los de abajo» de Mariano Azuela* **(152).**
BLAS MATAMORO: *De autores y autoridades* **(162).**

LECTURAS

IRMA EMILIOZZI: *La presencia de Antonio Machado* **(169).**
RAFAEL CAÑETE FUILLERAT: *La colonización española en América: El cuento de nunca acabar* **(171).**
CARLOS RUIZ SILVA: *Las nueve sinfonías de Beethoven* **(176).**
MIGUEL MANRIQUE: *Los acontecimientos políticos y las escuelas literarias* **(178).**
ANGUSTIAS CONTRERAS VILLAR: *Sobre el pensamiento político en la Edad Media* **(182).**
EUGENIO COBO: *Bibliografía flamenca* **(184).**
MANUEL BENAVIDES: *Séneca en España* **(188).**
ISABEL DE ARMAS: *Racismo y Occidente* **(191).**
JOSE ORTEGA: *Un libro sobre Martín Santos* **(195).**
CLARA JANES: *Selva de sombra y destello* **(196).**

Invenciones y ensayos



Seis retablos que ilustran la cantiga LXIV de Alfonso el Sabio.

Poesía y política en la corte alfonsí

La poesía culta del occidente peninsular de los siglos XIII y XIV está escrita en gallego-portugués. Los testimonios de una poesía de carácter tradicional en castellano son muy escasos: apenas hay algo más que un cantarcillo incluido en la Crónica del Tudense, en el que se alude a la derrota de Almanzor en los campos sorianos de Calatañazor, y cuya versión original debe situarse en los últimos años del siglo X[1]. Junto a este canto de victoria, se ha conservado la endecha a la muerte de Fernando III, ocurrida en 1252 [2]. Creo que eso es todo.

La justificación de las causas de este desierto lírico resulta difícil y —desde luego— no es razón suficiente pensar que el castellano se había especializado en la épica, mientras que el gallego-portugués fue la lengua dedicada a la lírica, igual que había ocurrido en Francia con el francés y el provenzal: la poesía en gallego-portugués surge a finales del siglo XII, casi un siglo más tarde que la lírica de los trovadores y cincuenta años después de que empezaran a escribir los poetas del norte de Francia.

El hecho cierto es que entre 1198 y 1200 el noble señor Johan Soares de Pavha compuso una canción de tema político, *Ora faz ost'o senhor de Navarra,* que es la primera cantiga en gallego-portugués que se puede fechar; y lo curioso es que no toma como modelo ningún sirventés provenzal, a pesar de que los trovadores ya habían mostrado una gran habilidad en este género. El modelo de Johan Soares de Pavha fue una canción cruzada del *Trouvère* Cono de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie,* escrita en francés —lógicamente—, y no en lengua de *oc:* de este modo se abren nuevas perspectivas para comprender el quehacer poético peninsular, a la vez que se establecen unos firmes lazos que van a condicionar la expresión literaria, fijando formas y contenidos [3].

Sin duda existió en la península una poesía lírica anterior, como atestiguan las jarchas y las cantigas de amigo: en este sentido, bastará recordar que el trovador Raimbaut de Vaqueiras escribió en provenzal, en la segunda mitad del siglo XII, una canción *(Altas undas que venez soz la mar)* de estructura paralelística con estribillo, semejante en todo a una cantiga de amigo [4]. Sobre un terreno ya abonado, cayó la

[1] En Calatañazor / perdió Almançor / ell atamor. (Texto publicado por R. MENÉNDEZ PIDAL en *De primitiva lírica española y antigua épica.* (Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 121; el texto se encuentra también en D. ALONSO y J. M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional.* Madrid, Gredos, 1978 (2.ª edic. corregida), núm. 5.

[2] Publicada por R. MENÉNDEZ PIDAL en *Crestomatía del español medieval,* tomo I, Madrid, Gredos, 1971 (2.ª Edic.), págs. 184-185.

[3] *Vid.* C. ALVAR, «Johan Soares de Pavha, *Ora faz ost'o senhor de Navarra*», en *Filologica hispaniensia. Homenaje al profesor Manuel Alvar.* Madrid, Gredos, en prensa.

[4] Texto publicado por M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos.* Barcelona, Planeta, 1975, págs. 843 y sigs.

semilla de la poesía cortés: los moldes tradicionales se relegaron a un segundo plano o permanecieron arrinconados durante decenios. Pero en contra de lo que se suele mantener, la siembra no se produjo a lo largo del Camino de Santiago, y la sede compostelana tuvo muy poca importancia —a mi modo de ver— en la imposición de las nuevas modas literarias.

Fue la corte de Alfonso VIII de Castilla que dio albergue a los poetas que llegaban del sur de Francia en los cuarenta años que van desde 1188 a 1228. Fueron casi veinte los trovadores que tuvieron alguna relación documentada con el reino de Castilla; ocho de ellos visitaron con toda seguridad la corte del vencedor de Las Navas: me parece evidente la existencia de una notable actividad poética en torno al rey y a algunos de sus nobles, como don Diego López de Haro, don Fernando y don Alvaro de Lara, don Pedro Ruiz de Azagra o don Rodrigo Díaz de los Cameros; no hay que olvidar que Alfonso VIII estaba casado con doña Leonor de Inglaterra, hermana de Ricardo Corazón de León y biznieta del primer trovador de nombre conocido, Guilhem de Peitieu [5].

Naturalmente, esa actividad poética sólo puede ser juzgada por indicios, igual que sólo podemos juzgar por indicios en otras muchas ocasiones; sin embargo, cuando los síntomas se hacen de más en más frecuentes, es lógico pensar en una efervescencia fuera de lo común: estamos ante la punta del iceberg.

Mientras que en Castilla se admiraba la poesía provenzal, el joven reino portugués recibía sin cesar expediciones europeas que hacían escala allí antes de emprender viaje hacia Tierra Santa: el 16 de junio de 1147, una flota de cruzados llegó a Oporto, y en octubre del mismo año conquistaron Lisboa. En la primavera de 1189, Sancho I de Portugal, aprovechando la presencia en su reino de otro ejército de cruzados, tomó el castillo de Alvor en el Algarve; y, por su parte, los caballeros de la III Cruzada conquistaron Silves el día primero de septiembre de 1189, después de haber desembarcado en Portimão a mediados del mes de julio: poco antes de emprender el viaje a Tierra Santa con esta expedición, Cono de Béthune había escrito la famosísima canción de cruzada que sirvió de base a la cantiga de Johan Soares de Pavha.

Las relaciones de Portugal con el occidente europeo no cesaron a finales del siglo XII. Los portugueses participaron en la campaña de Las Navas; los cruzados —poco después, en 1217—, consiguieron reconquistar Alcaçer do Sal, tras dos meses y medio de sitio; durante la guerra civil portuguesa fueron numerosos los nobles que se refugiaron en Castilla y León, y algunos de ellos mantuvieron relaciones literarias con los trovadores que visitaban estas cortes: así ocurrió con Sordel de Mantua y Johan Soárez Coelho, con Uc de Sant Circ y Fernán García Esgaravunha, entre otros [6].

La semilla comenzaba a dar frutos. Sin embargo, una semilla que se había repartido por igual en Castilla y Portugal granó de forma más abundante en el reino vecino y quedó agostada en el centro peninsular. Es muy posible que Fernando III

---

[5] *Vid.* C. ALVAR, *La poesía trovadoresca en España y Portugal,* Barcelona, Planeta, 1977, págs. 181-276.

[6] Véase C. ALVAR y V. BELTRÁN, *Antología de la poesía gellego-portuguesa,* Madrid, Alhambra (en prensa). Remito a la bibliografía allí citada y al estudio de Tavani publicado en el *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* Heidelberg, Carl Winter, 1980 (vol. II/1, fasc. 6).

no sea ajeno a este fracaso: justamente en el momento en que la poesía cortés empezaba a tener vida en la península, el rey santo mostró una indudable animadversión frente a las nuevas corrientes literarias, basadas fundamentalmente en el amor cortés, amor adúltero por esencia. Castilla, desde 1217, y León, desde 1230, ven con escaso entusiasmo las nuevas modas, que van ganando terreno en Portugal.

Son dos factores los que me hacen pensar así. Por una parte, la escasez de testimonios trovadorescos relacionados con Fernando III: en este sentido, llama la atención que sólo se pueda asegurar que dos trovadores provenzales visitaron la corte castellano-leonesa durante el reinado del padre de Alfonso X; se trata de Savaric de Manleo y de Uc de Sant Circ, y curiosamente, los dos llegaron como cruzados y no como poetas [7]. Me parece clarísimo el choque con la situación en tiempos de Alfonso VIII. Por otra parte, no tendría nada de extraño que el enorme prestigio de Alfonso X fuera, en cierto modo, la consecuencia de una reacción frente al anterior estado de cosas: sólo así se explica que, desde el mismo momento en que subió al trono, no cesaran los elogios de trovadores y poetas que buscaban un mecenas. En cualquier caso, no se puede argüir —como pretende Ramón Menéndez Pidal—, esgrimiendo el retrato que hace Alfonso X de su padre en el *Setenario:*

> Era mañoso de todas buenas maneras que buen cavallero deviese usar, ca él sabíe bien bofordar et alançar..., e pagándose de omnes cantadores et sabiéndolo él fazer; et otrosí pagándose de omnes de corte que sabían bien de trobar e cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagava él mucho e entendía quién lo fazían bien o quién non. Onde todas estas vertudes et graçias e bondades puso Dios en el rey don Fernando porquel falló leal su amigo [8].

Dudo que esta descripción tenga valor de retrato, entendiendo por retrato el que Boccaccio hace de Dante o los que Hernando del Pulgar o Fernán Pérez de Guzmán hacen de otros personajes de relieve. Alfonso X es tributario de los ideales de su época, en los que se exigía al buen rey que fuera cortés y de letras entendido, como Alejandro y Apolonio de Tiro [9].

En 1252, a la muerte de su padre, Alfonso X sube al trono castellano. Con anterioridad a esa fecha, Alfonso había desempeñado cargos de indudable responsabilidad en la región del Levante, especialmente en Murcia, mientras que Fernando III se encontraba en Sevilla y Córdoba, resolviendo los problemas de asentamiento de los nuevos habitantes en estas ciudades recién conquistadas, o en Burgos atendiendo a otros asuntos de Estado [10].

En efecto, el 1 de mayo de 1243, entró don Alfonso en Murcia, y regresó a Toledo el 25 de junio del mismo año; de nuevo volvió al reino murciano en invierno para completar la conquista y someter a los núcleos que aún resistían; de este modo, su estancia allí se prolongó hasta el otoño de 1244, pero en primavera del año siguiente

---

[7] C. ALVAR, *La poesía trovadoresca,* cit., págs. 165 y sigs.

[8] Edic. K. H. VANDERFORD: Alfonso el Sabio, *Setenario,* Barcelona, Crítica, 1984, pág. 13.

[9] *Cfr.* M. ALVAR, «Apolonio, clérigo entendido», en *Symposium in Honorem Prof. Riquer,* Barcelona, Universidad, en prensa.

[10] *Vid.* J. GONZÁLEZ, *Reinado y diplomas de Fernando III,* vol. I, Córdoba, Caja de Ahorros, 1980.

se encontraba otra vez en Murcia, dispuesto a atacar Cartagena. Tras lograr su propósito, se dirigió con el ejército a asediar Jaén, y allí estaba en el mes de agosto. El sitio duró siete meses, al cabo de los cuales la ciudad se entregó (26-II-1246).

Formaban parte del ejército del infante, entre otros, Gonçal'Eanes do Vinhal, que tuvo una destacadísima intervenciún en la conquista del reino de Murcia, y Pelay Pérez Correa, maestre de la orden de Santiago, que predicó la cruzada a Tierra Santa tras la conquista de Jaén. Pero más importante para nuestro propósito es recordar que estos dos personajes están vinculados con la poesía gallego-portuguesa del primer período, y especialmente Gonçal'Eanes do Vinhal que no sólo participó en las campañas citadas, sino que también estuvo en la toma de Sevilla (1248) y en otros destacados hechos de armas [11].

Es muy posible —y así yo lo creo—, que en torno al infante don Alfonso en Murcia se reuniera una corte de nobles y caballeros aficionados a la poesía lírica de cuño trovadoresco. Apoyo mi idea en la presencia de Gonçal'Eanes do Vinhal y en la de otros autores de escaso relieve político: así ocurre, por ejemplo, con don Pero Garcia d'Ambroa y Pedr'Amigo de Sevilha. De ser ciertas mis sospechas, resultaría que el ciclo de composiciones burlescas dirigidas contra la famosa soldadera María Pérez, Balteira, debería situarse en los años de campañas militares y enfrentamientos entre árabes, aragoneses y castellanos, es decir, hacia 1245. Pero, además, resultaría que don Alfonso reunió un séquito de juglares y segreles al margen de la opinión de su padre y, por tanto, habría que empezar estudiando ese momento como el más seguro para la aclimatación de la poesía gallego-portuguesa en el reino de Castilla [12].

Después, gran número de participantes en la conquista de Murcia intervinieron también en la de Sevilla (1248): tal es el caso del citado Gonçal'Eanes y el de Pero Gomes Barroso, y la nómina se incrementa con poetas como Joham Baveca o Alfons'Eanes do Coton; pero se trata, generalmente, de caballeros que reciben en el reparto importantes extensiones de tierras, de acuerdo con sus categorías y la eficacia de su intervención [13]. Son los últimos años del reinado de Fernando III; el *Repartimiento* de Sevilla lo firmó Alfonso X en 1253, poco después de subir al trono y, por tanto, resulta muy difícil saber si los nobles beneficiados formaban parte de las fuerzas guidas por el rey santo o por su hijo, pero resulta curioso que el único poeta claramente vinculado al rey Fernando, Pero da Ponte, gozara de poco prestigio ante Alfonso, que evitó tener relaciones con él a partir de 1252 [14]. Creo que al ámbito sevillano pertenecen las sátiras y burlas dirigidas contra Maestre Nicolás, médico real de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV, y seguía vivo todavía en 1306 [15].

No encuentro —sin embargo— ninguna alusión de los trovadores al infante don

---

[11] *Vid.* J. TORRES FONTES, *Repartimiento de Murcia,* Madrid, CSIC, 196?; véase también lo dicho en el capítulo correspondiente a estos poetas en la *Antología de la poesía gallego-portuguesa,* cit.

[12] *Vid.* C. ALVAR, edic. crítica de PERO GARCIA D'AMBROA, *Poesía,* en prensa.

[13] J. GONZÁLEZ, *Repartimiento de Sevilla,* Madrid, CSIC, 1951.

[14] *Vid.* PERO DA PONTE, *Poesie,* a cura di S. Panunzio, Bari, Adriatica editrice, 1967, págs. 12 y sigs.

[15] *Cfr.* J. TORRES FONTES, *Un médico alfonsí: Maestre Nicolás,* Murcia, Academia «Alfonso X el Sabio», 1954; C. Alvar, «Maestre Nicolás y las Cantigas de escarnio gallego-portuguesas», en *Revista de Literatura,* XLIII, 1981, pp. 134-140.

Alfonso, y la primera visita de un poeta del Norte de los Pirineos creo que es la del genovés Bonifacio Calvo, que debió llegar a la corte castellana a raíz de la proclamación del nuevo monarca: sus conocimientos de los problemas políticos peninsulares eran profundos: alude a los enfrentamientos con Navarra y a las legítimas aspiraciones sobre Gascuña; todas sus composiciones dedicadas a Alfonso X fueron escritas entre 1252 y 1254, y su voz es una voz en solitario, al margen de lo que ocurría en Sevilla. Los mundos de la poesía provenzal y de la poesía gallego-portuguesa son totalmente ajenos el uno del otro; los problemas que preocupan a los autores son, también, muy diferentes, pues mientras que los poetas locales se ocupan de pequeñas anécdotas sin importancia de la vida cotidiana, el genovés Bonifacio Calvo —y después de otros muchos como él— se siente atraído más bien por la política internacional del rey de Castilla [16].

Sin lugar a dudas, el episodio más importante en la política internacional de Alfonso X no fue resultado de sus pretensiones sobre Gascuña o de los choques con los aragoneses de su suegro Jaime I; el episodio más importante empezó en 1256 y duró veinte años.

En efecto, el 18 de marzo de 1256, Bandino de Guido Lancia —síndico y procurador de Pisa—, firmaba en Soria con Alfonso X los documentos en los que se reconocía al rey castellano «como legítimo descendiente de los duques de Suabia y de la poderosa casa de los Staufen». A partir de este momento, don Alfonso será el candidato de los gibelinos toscanos para ceñir la corona de hierro del Sacro Imperio Romano Germánico. El rey de Castilla se vio preso en la política europea, que le exigía enormes cantidades de dinero para comprar los votos de los electores sin obtener a cambio ninguna recompensa [17]. En este sentido, la crónica de los reyes de Castilla de Jofré de Loaysa, es extraordinariamente clara y elocuente:

> Muerto el emperador Federico, cuatro de los siete electores a quienes correspondía la elección imperial, enterados de su liberalidad (de Alfonso X) y prudencia, nombraron al mencionado rey Alfonso emperador del imperio romano. Pero los tres restantes, no estando de acuerdo, eligieron al conde Ricardo de Cornualles, hermano del rey de Inglaterra.
>
> Y como los cuatro electores mencionados insistieron ante él con solemnes embajadas y cartas para que se diera prisa en aceptar el imperio, este rey autorizó enormes gravámenes y dispendios casi increíbles en favor de los alemanes, y de otros que apoyaban su partido en el referido asunto, por lo que forzosamente tuvo que exigir servicios a los hombres de su reino e imponerles tributos desacostumbrados en compensación de los muchos regalos y repartos de joyas que hacía casi indistintamente a cuantos extranjeros venían a visitarle, por lo que era fielmente amado no sólo de los extraños, sino también de los hombres pertenecientes a los más remotos confines del mundo, siendo ensalzado con fama de laudable recomendación sobre todos los reyes de su tiempo por su mucha largueza, afabilidad y otras virtudes propias de un rey.

---

[16] *Cfr.* C. ALVAR, *Poesía trovadoresca*, cit., págs. 181-276.

[17] A. STEIGER, «Alfonso X el Sabio y la idea imperial», en *Arbor*, XVIII, 1946, recogido en *Historia de España*, Arbor, Madrid, 1953, págs. 144-155; A. BALLESTEROS-BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, Madrid-Barcelona, CSIC-Salvat, 1963.

> Debido a su gloriosa fama, le visitaban muchos hombres nobles e ilustres de las distintas partes del mundo para recibir de sus manos la investidura militar... [18]

Algo más de un año después de la oferta pisana, en abril de 1257, se llevaron a cabo las elecciones de Francfort: eran siete los electores y tanto Ricardo de Cornualles como el rey castellano obtuvieron cuatro votos cada uno, pues el rey de Bohemia dio poderes simultáneamente a ambos candidatos. El arzobispo de Colonia se apresuró a coronar a Ricardo, mientras que Alfonso —que también se consideraba elegido—, prometía a sus partidarios acudir en el plazo más breve posible a Alemania, pero fueron sólo promesas.

En Italia estaban preocupados con la situación, pues tras la muerte de Manfredo y Conradino, máximas cabezas gibelinas, el Hohenstaufen más directo era el rey de Castilla, y en él tenían depositadas todas las esperanzas. Pero además, incluso los güelfos florentinos, en situación delicada y necesitados de ayuda exterior, se apresuraron en reconocer a Alfonso X como rey de Romanos; con este motivo, enviaron una embajada a Castilla presidida por Brunetto Latini, como él mismo recuerda en su *Tesoretto:*

Al tempo che Fiorenza
froria, e fecce frutto
. . .
esso Comune saggio
mi fece suo mesaggio
all'alto re di Spagna,
ch'or è re de la Magna
e la corona atende,
se Dio no'llil contende:
ché già sotto la luna
non si truova persona
che, per gentil legnaggio,
tanto degno ne fosse
com'esto re Nanfosse [19].

«Cuando Florencia florecía y daba fruto... el sabio gobierno de la ciudad me nombró mensajero ante el alto rey de España, que ahora también lo es de Alemania y que espera la corona, si Dios no se lo impide: no se encuentra persona bajo la luna que por su noble linaje sea tan digno para ello como este rey don Alfonso.»

Al regreso, antes de llegar a su ciudad, Trimelto se enteró de la derrota de Montaperti (1620) y de la orden de destierro que había sido dictada contra él.

La igualdad entre los dos candidatos debía ser resuelta por el Pontífice: en los

---

[18] JOFRÉ DE LOAYSA, *Crónica de los reyes de Castilla,* edic. traduc., introduc. y notas de A. GARCÍA MARTÍNEZ, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, págs. 81-82.

[19] G. CONTINI, *Poeti del Duecento,* Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1960, vol. II, vv. 114 y sigs.

veinte años que duró la cuestión imperial se sucedieron cuatro papas que en ningún momento llegaron a defender abiertamente los derechos alfonsíes: Alejandro IV favoreció a Ricardo de Cornualles; Urbano IV no apoyó a ninguno de los dos candidatos, antes bien, dejó que el problema se arrastrara, inventándose una tesis arbitral y demorando el momento de dar la sentencia; Clemente IV, francés como el anterior, contaba con el apoyo de Carlos de Anjou y de los güelfos y, quizá por eso, se manifestó, de palabra, contra Alfonso X. Por último, Gregorio X «dispuso la elección de Rodolfo de Habsburgo».

El asunto era de gran importancia para todos los habitantes del Imperio, tanto en Alemania como en Italia, pero también interesaba de forma especial a los franceses, por su actividad política favorable al Papado; los catalanes estaban pendientes del resultado por la trascendencia comercial que podía suponer en el Mediterráneo el triunfo de Pisa o el de Génova. Por eso, no deben extrañar los frecuentes testimonios conservados relativos al «fecho del Imperio»: escritores en latín y en lengua romance se hacen eco en repetidas ocasiones de la candidatura castellana, alabándola, unas veces, o criticando al rey, otras.

Son veinte años importantísimos para la política de Castilla (tanto interior como internacional), pero también son años cruciales para la actividad poética de todo el Occidente. Puede ser revelador el examen de las interferencias entre política y poesía a lo largo de esos años: ¿cómo veían los poetas las aspiraciones del rey castellano? ¿Qué opinaban los escritores cercanos al rey, y los que tenían poca relación con la corte de Castilla?

Es Guilhem de Montanhagol el primero que anima a Alfonso X en la cuestión imperial, aunque es consciente de las dificultades con que tropezará el rey castellano:

Reys castellas, l'emperis vos aten,
mas sai dizon, senher, qu'atendemen
fai de breto, per que's mou grans rancura [20].

«Rey castellano, os espera el Imperio, pero por aquí dicen, señor, que hacéis la espera del bretón, con lo que surge una gran indignación.»

La composición fue escrita al parecer hacia 1257, pues en ella se alude al asedio de Bagdad por los tártaros, que tuvo lugar de 1256 a 1258 [21].

Mientras que este trovador provenzal se expresaba así, los poetas gallego-portugueses de la corte se dedicaban a discutir cuestiones totalmente intrascendentales, como el arte de los coletas o el amor de las soldaderas.

Frente a la candidatura de Alfonso X se elevaba la de Ricardo de Cornualles: el Occidente se divide en apoyo de uno o del otro, y no faltan testimonios poéticos a favor de alguna de las partes.

El trovador marsellés Raimon de Tors compone a comienzos de 1257 un sirventés, en el que considera los méritos del rey castellano por encima de los del candidato inglés:

---

[20] *Per lo mon fan li un dels autres rencura*, texto Riquer, *Los trovadores*, cit., pág. 1443, estr. VI, vv. 41-43.

[21] *Cfr.* COULET, *Guilhem de Montanhagol*, pág. 28 y RICKETTS, *íd.*, pág. 136.

E qar le reis de Castella
qe pretz e valor capdella,
estan ab sos espainhols,
vol l'emperi ni l'apella,
don ieu dic qez escurols
non es plus lieus qe sos vols [22].

«Puesto que el rey castellano, caudillo de mérito y valor, estando con sus españoles quiere y reclama el imperio, yo le digo que la ardilla no pesa más que su voluntad.»

Y continúa mostrando su miedo ante un posible enfrentamiento del castellano con el inglés:

Qan la corona del ferre
venran clerc ez engles qerre,
l'un ab força e l'autr'ab frau,
pero qals qe s'en sotzterre,
clerg en faran a Dieu lau
e'n vistran vermeilh e blau [23].

«Cuando vengan a buscar la corona de hierro los clérigos y los ingleses, los unos con fuerza y los otros mediante engaños, sea quien sea el que quede enterrado, los clérigos alabarán a Dios y se vestirán de rojo y azul.»

La idea de Raimon de Tors es clara: ninguno de los candidatos a la Corona debe confiar en sus propios medios, pues si a uno lo apoya la fuerza, el otro está auxiliado por la astucia; en cualquier caso, gane quien gane, la Iglesia dará gracias a Dios con fingida alegría.

La tensión entre los dos candidatos iba en aumento: en varias ocasiones se llegó a temer por un enfrentamiento armado de Ricardo y Alfonso; y así, a finales de 1258, apenas un año después de que Raimon de Tors se dirigiera al rey castellano con los versos que acabamos de leer, otro trovador, el genovés Perseval Doria, llama la atención al monarca de Castilla, y le hace ver que su meta está en Granada, y no en el Imperio:

Mas engles si van vanan
q'ill vernan
e l'Emperi enqerran.
En Espagn'a pro d'afan,
qe'il serrazi no'il rendran
per lur Granada ugan,
qe'il rei no'n fan nu deman,
anz prendo'n mescap e dan,
de q'om los va fort blasman [24].

---

22 *Vid.* PARDUCCI, *Raimon de Tors,* III, vv. 13-18, pág. 36; RIQUER, *loc. cit.,* pág. 1393.

23 *Loc. cit.,* vv. 31-36.

24 Texto y traducción de RIQUER, *op. cit.,* págs. 1378-1379.

«Pero los ingleses se envanecen de que vendrán a reclamar el Imperio. En España ya hay bastante preocupación, pues los sarracenos no les van a entregar este año por gusto Granada, pues los reyes no se la reclaman, con lo que reciben menoscabo y daño, y muchas críticas.»

A pesar de estos consejos —que posiblemente no oyó nunca Alfonso X— el rey comunicó a sus súbditos en las Cortes de Toledo (1259) el propósito de ir a Roma a ser coronado por el Papa, con lo que todo ello suponía de gastos extraordinarios y de cargas fiscales suplementarias.

El panorama político-literario castellano se había enriquecido durante estos años con otro ingrediente más, con la figura del infante don Enrique, hermano del rey, y personaje verdaderamente pintoresco [25].

En efecto, desde que en 1255 el infante se enfrentó en Morón contra las fuerzas reales, empezaron a correr rumores acerca de este personaje, y surgió de este modo una leyenda que duraría más de medio siglo. Sin embargo, el único que ha dejado testimonios seguros de estos rumores es Gonçal'Eanes do Vinhal, el que fue compañero de armas de Alfonso en la campaña murciana de 1244 y 1245. Este noble portugués, partidario del rey, escribió dos cantigas de escarnio contra el infante rebelde. Son dos composiciones que presentan estructura de cantiga de amigo, pues se supone que habla una mujer lamentando la ausencia del amado y para mayor énfasis lírico, se apoya en el estribillo:

Amigas, eu oí dizer
que lidiaron os de Mouron
con aquestes del rei, e non
poss'end'a verdade saber:
si é vi'o meu amigo
que troux'a mia touca sigo.

Se mal non estevesse
ou non fosse por enfinta,
daria esta mia cinta
a quen m'as novas dissesse:
si é viv'o meu amigo
que troux'a mia touca sigo [26].

La información que permite la lectura exacta nos la suministra la *razo* de esta cantiga:

Esta cantiga fez don Gonçal'Eanes do Vinhal a don Anrique, en nome da rainha dona

[25] *Vid.* M. DE RIQUER, «Il significato politico del sirventese provenzale», en *Concetto, Storia, Miti e Immagini del Medio Evo,* a cura di V. Branca, Venecia, 1973, págs. 287-309. La figura del infante don Enrique de Castilla ha sido estudiada también por C. MICHAELIS DE VASCONCELLOS en *Zeitschrift für romanische Philologie,* XXVII, 1903, págs. 153-172, 414-436 y 708-737.

[26] Texto de C. MICHAELIS, *loc. cit.,* pág. 157.

Johana, sa madastra, porque dizian que era seu entendedor, quando lidiou en Mouron con dono Nato et don Rodrigo Affonso que tragia o poder del rei [27].

El ejército de don Enrique fue derrotado por las tropas del rey. El infante huyó a tierras aragonesas; en Barcelona se puso bajo la protección de Jaime I, enemistado por entonces con el rey castellano; pero a comienzos de 1256 firmaron las paces estos dos reyes, por lo que el infante tuvo que trasladarse a Inglaterra, donde fue bien recibido; allí entró en contacto con el conde de Provenza, Carlos de Anjou, al que prestó una gran suma de dinero.

La ausencia de don Enrique fue llorada en otra cantiga burlesca de Gonçal'Eanes do Vinhal, que debe ser cronológicamente muy cercana a la anterior:

Sei eu, donas, que deitad'e é d'aquí
do reino ja meu amigu', e non sei
como lhi vai. mais quer'ir el rei.
Chorar-lh' —ei muito e direi— lh'assi:
«Por Deus Senhor que vos tan bon rei fez,
perdõad'a meu amigu' esta vez!»

Porque o amo tan coraçon
como nunca amigo amou molher,
irei ali u el rei estever.
Chorando dos olhos direi-lh'enton:
«Pro Deus Senhor, que vos tan bon rei fez,
perdõad'a meu amigu'esta vez!» [28]

La cantiga tiene otra estrofa más y tornada *(fiinda)*, pero para nuestro propósito hay bastante. De nuevo, una *razo* explica las circunstancias:

Esta cantiga fez don Gonçalo Annes ao infante don Anrique porque dizían que era entendedor da rainha dona Joana, sa madastra; e esto foi quando o el rei don Alfonso pos forad da terra [29].

Después, en la primavera de 1260, don Enrique desembarcó en Túnez y se puso al servicio del sultán al-Mustansir. Mientras tanto, Carlos de Anjou conquistaba tierras en Italia, gracias a la suma que le había prestado el infante castellano. Don Enrique esperaba que el conde de Provenza le recompensara con tierras, pero Carlos de Anjou no lo hizo y, además, se negó a pagarle la deuda. A partir de este momento será inevitable la enemistad entre los dos príncipes. En la batalla de Tagliacozzo (1268), que dio al traste con las ilusiones de los gibelinos, el infante castellano fue hecho prisionero, y no fue puesto en libertad hasta casi veinte años más tarde, en 1294. La

[27] *Loc. cit.*

[28] Texto C. MICHAELIS, *loc. cit.*

[29] *Loc. cit.*

prisión de don Enrique levantó una ola de protestas representada por lo menos por seis composiciones provenzales, escritas por autores del sur de Francia, de Cataluña e italianos; pero ni los castellanos, ni los portugueses se adhirieron a las quejas contra Carlos de Anjou [30].

El único poeta que alude a don Enrique en el occidente peninsular es Gonçal'Eanes do Vinhal, como hemos visto; lo hace en apoyo de don Alfonso y tomando como base las habladurías de la Corte y no de hechos políticos de relieve. Bien se puede decir que la figura del infante fue desconocida o sospechosamente olvidada por poetas y recopiladores de Cancioneros.

Durante esos mismos años —entre 1260 y 1265—, el trovador Bertran d'Alamanon escribe un sirventés en el que muestra una valentía de la que sabemos, por testimonios de sus contemporáneos, que carecía: piensa que los candidatos al Imperio no actúan con la dignidad necesaria, y que el Papa está sacando buenas rentas con lo que le pagan para que emita un veredicto definitivo; por tanto, no le interesa que se pongan de acuerdo los candidatos. La única solución viable —según el trovador— es el enfrentamiento armado: el vencedor será llamado *fil de Dieu,* y tanto el Papa como los clérigos le darán su bendición, y le obedecerán (es claro el recuerdo de Raimon de Tors). Si esta solución no les agrada a los reyes, pueden ir a luchar a Tierra Santa, a donde deben acudir también el rey francés y Jaime I. Por último, el trovador apoya los intereses de Alfonso X:

Reis catelans, car soberanamen
est sobeirans de fin preis et d'ouransa,
donaz vos suoing, segner, qu'ieu ai dutança
a vostre pres non prenna mermamen,
e faitç, segner, ce'l tengas autamen [31].

«Rey castellano, pues sois superior con mucho a los demás en cuanto a verdadero mérito y valor, preocupaos, señor, pues temo que vuestro mérito disminuya: procurad tenerlo lo más elevado posible.»

A finales de 1264 o comienzos de 1265, Raimon de Tors —el trovador que ya había dirigido un sirventés a Alfonso X en 1257— vuelve a aludir al «fecho del Imperio» en una estrofa de significado oscuro:

se cil cui Proensa blan,
cre la clerzia d'aitan
con le coms Richartz crezec
e'l reis catellans esmers,
encar ai paor del ters [32].

---

[30] Para más datos, *vid.* RIQUER, «Il significato politico», págs. 289-304.

[31] SALVERDA DE GRAVE, *Bertran d'Alamanon,* VIII, vv. 51-55, pág. 56.

[32] *Ar es ben dretz,* edic. Parducci, *Raimon de Tors,* II, vv. 46-50, pág. 56.

«Si el que tiene a Provenza cree al clero tanto como lo creyó el conde Ricardo y el excelente rey castellano, tendré miedo por él.»

Creo que no hay duda en la identificación del conde Ricardo, pues se trata de Ricardo de Cornualles; el rey castellano es, sin duda, Alfonso X: la presencia de estos dos personajes nos evoca, de nuevo, el asunto del Imperio. El trovador recrimina la excesiva confianza que tienen los dos candidatos en la Santa Sede, y advierte a Carlos de Anjou, que es el que posee Provenza, que desconfíe del clero.

Dos poetas italianos, el florentino Monte Andrea y un desconocido, se plantean esos mismos problemas en una *tenso* larga y llena de alusiones a personajes históricos: el texto italiano es claro reflejo de las preocupaciones que afectaban a los habitantes del Imperio; veamos los primeros versos:

Per molta gente par ben che si dica
ca re di Spagna voglia la corona;
e'l buon Ricciardo re vi s'afatica,
né per tema d'alcun no l'abandona;
Federigo di Stuffo già né-mica
par che si celi, secondo che suona;
questa novella ancor ci pare antica:
re di Büem co lor venir ragiona;
e di ciò molta gente si notrica,
ciascun vivendone a esperanza bona.

Di lor venuta fo la gente certa:
fin che Dio salva lo campion San Piero,
farà a ciascun ben radoppiar l'oferta,
assai più c'al secondo e a lo 'mprimero;
c'averà fine e fia tutta diserta
la gente che sarà in tal mestero [33].

«Mucha gente dice que el rey de España desea la corona; el buen Ricardo también se esfuerza en conseguirla, y no la deja por nada; Federico de Staufen por nada piensa en renunciar, según se dice; todas estas noticias nos parecen antiguas: el rey de Bohemia se dispone a venir, con lo que mucha gente se alegra, con la mejor esperanza.

La gente estaba segura de que vendría, hasta que Dios ha decidido salvar al paladín de San Pedro: obligará que cada uno duplique su oferta, haciéndoles pagar más de lo que hizo que pagara el segundo y el primero; acabarán abandonando todos los que emprendieron tal asunto.»

En el reino de Castilla, los poetas ignoran totalmente el asunto, o al menos no aluden nunca al «fecho del Imperio» en sus versos: justamente en el mismo momento en que Monte Andrea discute con su interlocutor acerca de los derechos de cada candidato, y a la vez que los trovadores provenzales se muestran preocupados por la

[33] G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, pág. 470.

falta de una solución convincente para todos, los poetas que escriben en gallego-portugués afilan sus lenguas ocupándose de la defección de la nobleza en la guerra de Granada. Es Alfonso X el primero en tomar la palabra y compone sátiras políticas de extraordinaria belleza; a su lado, Afonso Mendes de Besteiros, Pero Gomes Barroso y Gil Peres Conde aluden a *coteifes* y *cenetes* en brillantes composiciones de notable colorido, pero de reducido alcance, pues no pasan de ser simples anécdotas puntuales [34].

Hacia 1265 —o quizá algo después— el genovés Luquet Gattelús compone un sirventés en el que da muestras de un güelfismo moderado: no se dirige a Ricardo de Cornualles animándolo a la corona imperial; a la vez que ataca a Alfonso X porque no se preocupa de alcanzar mérito, sino solamente de hacer penitencia:

Lo reis N'Anfos, se de ren badalangna,
de pretz n'i cal, mas de fer penedensa,
des qu'el contes lo regne de la magna
ni s'emperi, don mostr'aital tenensa;
e si no'l ven contrastar a bandos,
ni plus no'l lai derenan temoros,
er puis tota sa terra ses oransa:
ja mais per rei non viura ses mermansa [35].

«El rey don Alfonso, si en algo pierde el tiempo vanamente, y no se preocupa de mérito y —tan sólo— de hacer penitencia, es desde que contendió por el reino de Alemania y el Imperio, en lo que muestra tal preocupación; y si no viene a defenderlo con decisión, y tampoco lo abandona, temeroso, su tierra quedará deshonrada: y nunca, bajo ningún rey o por nada, vivirá sin afrenta.»

El 18 de junio de 1267 «el Papa declaró que no creía en la efectividad de los derechos del rey de Castilla»; era evidente que en los medios angevinos Alfonso X no contaba con muchos partidarios.

A pesar de todo, los trovadores siguen considerando al rey castellano como candidato a la corona de hierro: a mediados de 1269 Cerverí de Girona acompaña al infante don Pedro de Aragón en la visita que hace a la corte de Castilla y escribe una canción en la que hace referencia a Alfonso X y a sus ambiciones imperiales:

Totz reys c'aver vol nom d'emperador
deu averar sos ditz e sa lauzor,
c'an non a pretz s'ab vertat no s'afina [36].

«Todo rey que quiere ser llamado emperador debe hacer verdaderos sus dichos y sus alabanzas, pues uno no adquiere mérito si con la verdad no se aviene.»

Junto al infante don Pedro fue también a Toledo en 1269 otro trovador, Folquet

---

[34] *Vid.* M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e mal dizer*, Galaxia, Coimbra, 1970 (2.ª edic.).
[35] *A'n Rizart man que per obra d'aragna*, edic. BONI, *Luchetto Gattilusio*, V, vv. 17-24, pág. 26.
[36] *Canço de madona Santa Maria*, edic. RIQUER, *Cerveri de Girona*, XLVII, vv. 36-38, pág. 134.

de Lunel, quien alrededor de 1273 dedica un sirventés a Alfonso X, en el que defiende los derechos del monarca castellano a la corona imperial:

Mas d'aisso'm fau meravilhar
l'elegidor, qu'elegit so
qui puescon emperador fa r,
cum no'l meto en tenezo
de l'Emperi selh a cuy tanheria:
lo valen rey N'Anfos, qu'a pretz prezan,
qu'au del mon miels non tenc cort ab boban,
creyosen de pretz e d'onor tota vía [37].

«Pero me maravillan los electores, que han sido elegidos para que puedan elegir emperador, porque no ponen en posesión del Imperio a aquel a quien pertenecería: el valiente rey don Alfonso, que tiene valioso mérito, pues nadie en el mundo tiene corte con tanto boato, aumentando siempre en prez y en honor.»

No se trata de unos derechos sin fundamento, varias ciudades italianas apoyan la candidatura de Alfonso X:

Qu'en tre'ls lombartz ausi contar,
que l'alaman e'l bramanso
e'l roman, ser contrastar
volar a lui la lectio
de l'Emperi; e Milan e Pavia,
Cremona et ast e ginoes an gran
cor que'l bon rey castellan recebran
a gran honor, si ven en Lombardia [38].

«Porque oí contar entre los lombardos que los alemanes, los brabanzones y los romanos quieren, sin discusión, que en él recaiga la elección del Imperio; y Milán, Pavía, Cremona, Asti y los genoveses tienen gran deseo de recibir con gran honor al buen rey castellano, si va a Lombardía.»

Es notable la información del trovador: a principios de 1271 el rey castellano recibió una embajada de los gibelinos de Milán, más tarde llegaron los lombardos, después del verano se le presentaron los emisarios de Parma, Vercelli, Tortona, Novara y Lodi; asimismo, contaba con el apoyo de Cremona y parte de Génova; igualmente podía recibir ayuda de su yerno, el marqués de Montferrato y, por tanto, de Asti, al que cedería dos mil hombres en 1272 [39].

En la estrofa siguiente, el trovador insiste en los derechos del rey castellano y ataca la postura del Papa:

---

[37] *Al bon rey qu'es reys de pretz car,* edic. RIQUER, *Los trovadores,* vv. 25-32, pág. 1553.

[38] *Id.* RIQUER, loc. cit., vv. 33-40, pág. 1554.

[39] *Cfr.* BALLESTEROS, *Alfonso X,* págs. 542-544; RIQUER, *Los trovadores,* pág. 1554, notas 37-40.

E qui'l Papa pogues citar
a major de se, fora bo,
quear del rey N'Anfos no vol far
e del rey Carlo non perdo;
e qu'om rendes N'Enric, qu'era seria
e l'Emperi non estes pues vacan,
e pueis, ab totz los reys que baptism'an,
anes venjar Jhesucrist en Suria [40].

«Y estaría bien que alguien pudiese citar al Papa ante otro mayor que él, ya que no quiere dar buen perdón al rey don Alfonso y al rey Carlos; y que se devolviera a don Enrique, que ya es hora, y que el Imperio no estuviera más vacante y luego con todos los reyes bautizados, fuera a vengar a Jesucristo.»

La estrofa nos muestra, mejor que ningún retrato, la figura de Gregorio X: Folquet de Lunel le critica por toda su actividad política, ya que al no desearlo él no han podido firmar las paces los monarcas castellano y francés —a pesar de haberse reunido en Bayona—, a esto hay que añadir que no fuerza a Carlos de Anjou a dejar en libertad al infante don Enrique; además, es el Papa quien debe facilitar la elección de emperador no retrasando por más tiempo el encuentro de los electores; solucionando todos estos problemas Folquet de Lunel le propone a Gregorio X que predique en la cristiandad una nueva cruzada. En el fondo, se respiran las ideas de política italiana defendida por Aragón.

A mediados de mayo, Alfonso llegó a Beaucaire para entrevistarse con el Papa, como recuerda Jofré de Loaysa:

Pasado algún tiempo el rey Alfonso, habiendo dejado encargado del gobierno de sus reinos a su hijo don Fernando, con objeto de continuar las negociaciones del citado imperio marchó con una honrosa escolta a Beaucaire, situado más allá de Mompeller, donde entonces se encontraba el Papa Gregorio décimo y todos los cardenales de la curia romana [41].

A este viaje alude la única referencia de la poesía gallego-portuguesa al «Fecho del Imperio», y curiosamente procede de las *Cantigas de Santa María,* es decir, se debe al propio Alfonso o a algún colaborador suyo muy cercano:

E depois, quenao da terra sayu e que foi veer
o Papa que enton era, foi tan mal adoecer
que o teveron por morto dest'anfermidad' atal [42].

Tomando como punto de partida estas alusiones al «Fecho del Imperio», y observando con cierto detenimiento el período político que va de 1256 a 1275, nos

[40] Edic. de RIQUER, *loc. cit.,* vv. 41-48, pág. 1554.
[41] JOFRÉ DE LOAYSA, *loc. cit.,* pág. 89.
[42] Cantiga núm. 235, vv. 41-43, de la edic. de W. METTMANN, publicada por la Universidad de Coimbra.

podemos dar cuenta, al menos, de las grandes diferencias temáticas que separan a la poesía gallego-portuguesa de la románica (provenzal o italiana) del mismo momento: un profundo silencio se extiende sobre todo lo que es actividad política; en un solo caso encontramos alusiones a la cuestión imperial, y esas alusiones se deben al mismo rey. En tres ocasiones se habla del infante don Enrique: la primera vez lo hace su hermano, cuando aún no había subido al trono; las otras dos cantigas son de un alto noble, Gonçal'Eanes do Vinhal, compañero de armas del rey desde los tiempos de Murcia. Después, parece que el olvido haya caído sobre el hermano del monarca.

Lo más extraño es que el silencio no sólo afecta a una figura hostil al rey, sino que también alcanza a todo lo que pueda considerarse actividad política, no bélica. Da la impresión de que se ejerce una meticulosa selección de temas a la hora de componer o a la hora de reunir las composiciones en Cancioneros. Y parece que, literariamente, todo está permitido; todo, menos hablar de política [43].

CARLOS ALVAR
Puigreig, 3-5
BARCELONA-6

[43] Sin duda no fueron ajenas a esta actitud las prescripciones recogidas en las *Partidas*, VII, título IX, ley III.

Alfonso X el Sabio y los traductores españoles

Algunos escritores latinos de los siglos XI y XII procedentes de distintos países comenzaron a interesarse por las obras árabes, sobre todo por las obras científicas. La medicina y la astronomía fueron las ciencias preferidas del mundo latino.

Ya al principio del siglo X el mundo cristiano occidental había comenzado a interesarse por el pensamiento y el movimiento científico que tan amplio desarrollo había tenido en el ambiente islámico. Se habían iniciado avances, muy tímidos ciertamente, y se había puesto manos a la obra en lo que respecta a las traducciones.

Las relaciones entre la cristiandad y el mundo árabe van realizándose durante la Edad Media a través de dos grandes focos que el Islam tenía en Europa: España y Sicilia. En estos puntos, el contacto era múltiple: social, racial, lingüístico... Poco a poco fue lográndose un contacto cultural-científico. Y los primeros intercambios entre el pensamiento occidental y el pensamiento islámico tuvieron lugar en España, fenómeno fácilmente comprensible a través de todo el desarrollo histórico del país, donde musulmanes y cristianos vivían en contacto continuo y en relaciones que no siempre eran hostiles.

Roger Bacon expresaba en el siglo XIII el descrédito que por entonces pesaba sobre la lengua latina como lengua científica. Lo escrito en latín valía muy poco, según el franciscano inglés, y había que acudir a lucubraciones redactadas en otras lenguas, *in linguis alienis,* por sabios y paganos musulmanes. Entonces, ¿por qué no admitir la lengua materna como vehículo de ciencia?

En el siglo XII, en Toledo y en otras ciudades españolas y europeas, se llegó a la época fecunda de las traducciones arábigo-latinas, de las que el propio Bacon se benefició de su literal traducción y a veces mal latín. En el siglo XIII, y teniendo a Toledo por escenario, vamos a asistir a la secularización de la cultura, animados por la gran figura de Alfonso X el Sabio, que siente esta tendencia como una imperiosa necesidad. A las traducciones arábigo-latinas a través de la lengua romance sucede la época de traducciones arábigo-españolas. Los traductores toledanos que componían su obra en latín van a traer como consecuencia natural los traductores alfonsíes, que compondrán su obra también en romance. Antes el romance era lengua intermedia, no escrita; ahora será definitiva y aparecerá escrita. La interdependencia, sin embargo, de ambos equipos de traductores se observa en casos como el del libro de alquimia, que se atribuye a Hipócrates, traducido en 1256 por orden del rey Sabio, cuyo séptimo centenario de su muerte estamos celebrando, 4 de abril de 1284. De esta obra tenemos tres manuscritos: dos de ellos en latín, conseguidos mediante un texto intermedio en lengua romance, y otro manuscrito en romance, que prescinde ya del paso ulterior al latín.

1. La cultura árabe en Europa antes de los traductores españoles

En la actualidad poseemos noticias sólidamente fundadas sobre contactos culturales concretos entre la Europa latina y la España arabizada, ya desde los tiempos de la Alta Edad Media. Tal vez el caso más relevante, y también uno de los más antiguos, es el del monje Gerberto de Autillac, posteriormente elegido Papa con el nombre de Silvestre II, y cuyos contactos culturales con la ciencia árabe en nuestro país están probados. Estamos en el siglo X.

El abad de Autillac recomienda a Gerberto al conde Borrel II de Barcelona para que le atienda durante su estancia en España, donde pretendía ampliar estudios. Durante los años 967 a 970 estudia en varios puntos de la península y bajo la dirección de maestros famosos de la época, principalmente con Attón, obispo de Vich. Del obispo el joven monje aprende matemáticas y astronomía, ciencias en las que después sobresalió Gerberto [1].

Lo más interesante, sin embargo, es que Gerberto acudió también a Córdoba y allí perfeccionó sus conocimientos de la matemática árabe. Hay un contemporáneo de Silvestre II, Adhémard de Chabannes, que refiere la afirmación que hemos hecho [2], aunque algunos críticos pongan en tela de juicio semejante afirmación. La postura de los críticos no se basa en prueba documental, sino en la supuesta dificultad que representaría emprender viaje y permanecer en la capital del califato de Córdoba para un cristiano contemporáneo [3]. Menéndez Pidal acepta la historicidad de la estancia de Gerberto en Córdoba, porque, como decía Adhémard de Chabannes, *causa sophiae Cordubam lustrans* [4].

Menéndez Pidal, siguiendo a L. Nicolau d'Olwer [5], se hace la siguiente pregunta: ¿qué cultura original poseía en el siglo X Cataluña para atraer al estudioso monje? El sabio maestro concluye diciéndonos «que no se encuentra en Cataluña un solo movimiento cultural capaz de justificar suficientemente el viaje de Gerberto». Córdoba es en aquellos momentos y sin comparación el centro cultural de irradiación más importante y el que ejercía una atracción singular. Como exponente significativo recordemos la gran biblioteca del califa cordobés Alhakam II que catalogaba cuatrocientos mil (400.000) volúmenes.

En segundo lugar, y ya como una argumentación concreta, Menéndez Pidal recuerda las dos embajadas enviadas precisamente por Borrel II a Córdoba en 971 y 974, y cuyos relatos se conservan en un texto de Ibn Hayyan [6] cuando habla de los

---

[1] Cfr. J. LEFLON: *Gerbert. Humanisme et chrétienté au Xeme siècle*, (Abadía de S. Wandille (1946), págs. 22-24; A. PÉREZ GOYENA: *Teólogos extranjeros formados en España, Estudios Eclesiásticos*, 5 (1926), págs. 224-248; F. EICHENRUEN: *Gerbert (Silvester II) als Personlichbeit*, Leipzig, 1928; E. PICAVET: *Gerbert*, París, 1897.

[2] Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL: *L'Espagne et l'introduction de la science arabe en Occident, La Table Ronde*, 144, pág. 41. París, 1959.

[3] Cfr. J. LEFLON: *op. cit.*, pág. 24.

[4] R. MENÉNDEZ PIDAL: *art. cit.*, págs. 41-42.

[5] L. NICOLAU D'OLWER: *Gerbert (Silvestre II) i la cultura catalana del X*, Estudis Universitaris Catalans, IV, pág. 332. 1910.

[6] F. CODERA: *Embajadas de príncipes cristianos en Córdoba en los últimos tiempos de Alhakam II, Boletín de la*

personajes eclesiásticos que iban en tales embajadas. Expresamente no nos consta que Gerberto formara parte de estas embajadas, sin embargo sabemos que algunos de estos eclesiásticos permanecieron varios meses en la capital del califato. Estos datos nos abren la posibilidad de que personas como el monje de Aurillac tuvieran acceso a los centros culturales y también de los maestros de la España musulmana.

En el siglo XII corrió la leyenda de que el Papa Silvestre II había aprendido las artes mágicas con los sarracenos de España [7]. A pesar de las exageraciones, difamaciones y errores de esta leyenda, sin embargo vendría a confirmar un hecho, los contactos científicos del estudioso monje con los maestros árabes de España [8].

Otro ejemplo muy característico de estas irradiaciones culturales de la ciencia árabe en la Europa latina, esta vez nos la proporciona un personaje español, el aragonés Pedro Alfonso. Este no viene de fuera, sale fuera de nuestro país y se instala en Inglaterra, después de haber estudiado con los maestros árabes de Al-Andalus. Corrían los años que preceden al movimiento que iba a desembocar en las traducciones toledanas. Hacia el año 1115, Pedro Alfonso escribe una obra sobre astronomía que gozó de gran prestigio entre los latinos [9].

Finalmente, en la primera mitad del siglo XII, encontramos una notable actividad de traducción de obras científicas árabes al latín en muchas ciudades españolas que son y van siendo conquistadas.

2. Los equipos de traductores toledanos

Dejando aparte antecedentes oscuros [10], el gran momento de influjo hispano-musulmán debemos situarlo después de la conquista de Toledo por Alfonso VI en 1085. Toledo se convierte en centro de convivencia: vencedores y vencidos y refugiados que huían de la persecución almohade se dan cita en Toledo para convivir, trabajar y poner su inteligencia al servicio de todos. Alfonso VI se convierte en el rey de tres pueblos, de tres razas que conviven y se prometen ayuda. La labor que iban a emprender lo requería. El latín, el árabe, el hebreo y el romance se iban a hermanar para producir después una gran obra literaria y científica. La conquista de Toledo coincidió con el movimiento renovador y unificador en el mundo cristiano occidental del Papa Gregorio VII, y esto contribuyó a dar a Toledo el signo de unificar entre sus muros a árabes, judíos y cristianos.

Real Academia de la Historia, XIII; E. LEVI-PROVENÇAL: *Histoire de l'Espagne musulmane,* vol. II, págs. 174-184. París-Leidem, 1950.

7 Cfr. A. GRAF: «La legenda di un Pontifice», en *Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo,* II, pág. 6. 1893.

8 Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL: *art. cit.,* pág. 42.

9 Cfr. CH. H. HASKINS: *Studies in the History of Medieval Sciences,* Cambridge, 1927, segunda edición 1968. Pedro Alfonso es el traductor de la célebre obra *Disciplina clericalis,* P. L. CLVII, cols. 671-706. Sobre Pedro Alfonso, Cfr. J. M. MILLAS VALLICROSA: *Estudios sobre historia de la ciencia española,* CSIC, págs. 197 y ss. Barcelona, 1949.

10 Por los años 883-931 aparece el primer filósofo musulmán español, Ibn Masarra. En 994-1064, Ibn Hazm, filósofo y poeta cordobés, expone un sistema completo de corte neoplatónico que hace escuela y se difunde por la península.

Los arzobispos primero y Alfonso X el Sabio después acertaron en la elección del momento y aprovecharon sus circunstancias y decidieron impulsar, patrocinar y encauzar aquel movimiento cultural de convivencia científica y racial subvencionando versiones de los libros científicos y religiosos. Fueron llegando a Toledo los que luego pasarían a engrosar las listas de traductores y que provenían de cualquier parte de Europa y que hacia allá, a las recién creadas universidades, llevarían la cultura que se hacía por aquí. Gracias a los traductores, a las traducciones, a los arzobispos y al rey Alfonso X el Sabio, no sólo Toledo, sino España, se convirtió en «eslabón entre Oriente y Occidente».

Estamos en 1126 y era muy pronto todavía, en el ritmo de aquellos tiempos, para que los cristianos toledanos hablaran algarabía. Sin embargo, era el momento exacto y preciso para que el arzobispo don Raymundo de Sauxetat iniciara e impulsara en Toledo la labor de los equipos de traductores, cuya misión sería verter al latín las obras de los filósofos árabes y de los pensadores griegos ya traducidos y glosados en árabe. A partir de este momento Toledo va a ocupar durante más de un siglo un puesto de preeminencia. La actividad cultural que se desarrolla está en consonancia con lo que se hacía en las grandes escuelas de Europa, Chartres, Santa Genoveva, Notre-Dame, y junto con los nombres de Abelardo, Gilberto o Juan de Salisbury debemos colocar a Domingo Gundisalvo y, a su compañero en los trabajos de traducción, Ibn Daoud [11].

¿Cómo arreglárselas para verter al latín el legado cultural árabe depositado en las bibliotecas toledanas? Hoy la tarea de traducir es relativamente simple: una persona conoce la lengua en la que está escrito el texto, lo lee, sabe la lengua propia a la que quiere traducirlo, lo traduce en esta lengua y su labor termina aquí. Pero en esto hay tantos elementos que es una maravilla de nuestros días, no lo bastante ponderada, el que estos elementos se den en una misma persona. Y puede servirnos de prejuicio al imaginar las traducciones de los tiempos a los que nos estamos refiriendo, en los que era difícil que todos esos elementos se diesen juntos en una misma persona. ¿Qué pasaría, por ejemplo, si quien sabía árabe no sabía leerlo o no sabía latín; si quien sabía leer y escribir latín no sabía árabe o no sabía leerlo? Se imponía, por tanto, la colaboración de otra persona. Iban a ser dos los que trabajarían juntos en la misma empresa.

2.1. *Las traducciones*

Un análisis crítico de las tempranas traducciones medievales y hasta el testimonio mismo de los autores nos revelan los personajes y las lenguas que solían interponerse como intermediarios.

[11] Cfr. A. GONZÁLEZ PALENCIA: *Moros y cristianos en la España medieval,* CSIC, Madrid, 1945; A. DE LOS RÍOS: «Toledo en los siglos XII y XIII según los documentos mozarábigos», *Rev. de Archivos,* Bibliotecas y Museos, III época, XI, págs. 254-263. 1904; R. MENÉNDEZ PIDAL: *op. cit.; Idem, España eslabón entre la cristiandad y el Islam,* Espasa-Calpe. Madrid, 1956; J. M. VALLICROSA: *Las traducciones orientales de los manuscritos de la catedral de Toledo,* CSIC. Madrid, 1942; *Estudios sobre la historia de la ciencia española,* CSIC. Barcelona, 1949.

Tenemos un antecedente típico con el que podemos comparar las traducciones toledanas. Se trata de la traducción del *Corpus Dionisyacum* hecha varios siglos antes, en el renacimiento carolingio, cuando Occidente tuvo un contacto efímero con el Oriente bizantino. En la Abadía de San Dionisio, donde se efectúa la traducción del *Corpus Dionisyacum*, eran tres los personajes que trabajaban sobre el mismo texto: uno leía en voz alta el texto griego, otro lo traducía oralmente al latín y un tercero lo transcribía al latín. Los manuscritos griegos escritos en letra uncial, sin separaciones de palabras y casi ninguna puntuación, hacían difícil la lectura, de tal modo que no todos eran capaces de leerlos. Además, el lector estaba expuesto a muchos errores de lectura, como consta de hecho por las obras traducidas. Al lado del lector del texto griego estaba el oyente traductor al latín, cuya traducción hacía de viva voz, y su presencia la constatamos también por los errores de tipo fonético esta vez y que volvemos a encontrar en las obras traducidas. No terminaba aquí toda la operación. Había que transcribir y sólo algunos estaban capacitados. Un monje copista, que sería el oyente de latín, se encargaba de transcribir la traducción latina que oía. El copista puede entender mal, bien por mala puntuación del oyente-traductor, bien por defecto de oído del propio oyente-copista. Nuevos errores posibles venían a sumarse a los anteriores [12].

En el siguiente esquema podríamos resumir todo el complicado conjunto de personajes que intervinieron en esta traducción:

Lengua griega				Lengua latina		
Obra en griego	Lector de griego (1)	Locutor en griego (2)	Oyente de griego (3)	Locutor en latín	Oyente en latín (4)	Escritor en latín (5)
Personaje 1.º (lector en alta voz)		Personaje 2.º (traductor en alta voz)			Personaje 3.º (transcriptor de oído)	

(1) Posible error de lectura; (2) errores de tipo fonético; (3) errores de traducción; (4) errores de oído; (5) errores de transcripción.

En este caso, no podemos hablar de una lengua intermediaria. Había, sin embargo, tres personajes, uno de los cuales era simple intermediario entre los otros dos y dominaba las dos lenguas. Era, propiamente, el traductor.

¿Cómo se traducía en Toledo? Una frase del prólogo del *Liber de Anima* de Avicena, traducido en Toledo por el equipo formado por Ibn Daoud Gundisalvo, puede ayudarnos a describir el mecanismo de las primeras traducciones toledanas: «*Me,* habla Ibn Daoud, *verba vulgariter proferente, et Domino Archidiacono* (referencia a Domingo Gundisalvo, Arcediano de Segovia, residente en Toledo), *singula in latinum convertente ex arabico translatum*». Ibn Daoud y Gundisalvo tenían que traducir al latín un texto cuyo original estaba en árabe. Ibn Daoud era judío converso que había vivido

[12] Cfr. G. THERY: *Tolède grande ville de la Renaissance Medièvale*, Orán, págs. 40-43. 1944.

en territorio musulmán y en la actualidad era castellano. Conocía el árabe y la lengua romance, pero desconocía el latín. Su compañero de trabajo, Domingo Gundisalvo, conocía la lengua romance y el latín, pero desconocía el árabe, en ese momento. ¿Cómo trabajaban estos dos personajes? El judío converso lee el texto árabe, lo traduce mentalmente al romance, dicta la traducción en romance y llega hasta los oídos de Gundisalvo, que lo traduce mentalmente, primero al latín y lo transcribe, después, en latín [13]. En la Abadía de San Dionisio y en el Renacimiento Carolingio, teníamos tres personajes y dos lenguas: griego y latín; aquí, en Toledo, y en el Renacimiento del siglo XII, tenemos dos personajes, un judío y un cristiano, usando tres lenguas: árabe-romance-latín.

También aquí y ahora podemos hacer un esquema del modo de proceder en sus traducciones del equipo formado por Ibn Daoud-Gundisalvo como lo hicimos con el modo de proceder de los monjes de la Abadía de San Dionisio:

Lengua árabe		Lengua romance		Lengua latina	
Obra en árabe	Lector de árabe (1)	Locutor en romance (2)	Oyente de romance (3)	Escritor en latín (4)	Obra en latín

Personaje I (judío)	Personaje 2 (cristiano)
(Lector en alta voz y traductor oral)	(Oyente, traductor mental y transcriptor de los traducido por él)

(1) Posible error de lectura, (2) posible inexactitud de traducción al romance, (3) posible error de oído, (4) posible inexactitud de traducción al latín y posible error de escritura.

El romance, que era común a los dos personajes, y que se interponía fugazmente entre el árabe y el latín, era la lengua intermedia y lo traducido al romance no se escribía todavía, tenemos que esperar la llegada de Alfonso X el Sabio, sino que era un simple vehículo y paso necesario para escribir la obra en latín. Había dos personajes: el judío que, además de árabe, sabía romance, aunque no latín y leía el árabe y el cristiano que, además de romance, sabía hablar y escribir latín, aunque en el caso de Domingo Gundisalvo y en esa época, no sabía árabe. Los dos personajes eran traductores, aunque la traducción a una lengua estaba subordinada a la traducción de la otra.

Las traducciones de Ibn Daoud-Gundisalvo y su actividad se centraron, aunque no exclusivamente, en las obras de al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina, al-Gazali, Costa ben Luca. Todos estos autores árabes pasan luego a engrosar el caudal de conocimiento en el siglo XIII llegando a la recién nacida Universidad. Vemos cómo dos mundos diferentes llegan a unirse. Dos culturas diferentes se encuentran en la Edad Media gracias a la labor de unos hombres que se dedicaron a traducir y, gracias a esa unión, llegó hasta nosotros el pensamiento y la ciencia de los autores árabes.

[13] Cfr. M ALONSO: *Notas sobre los traductores toledanos Domingo Gundisalvo y Juan Hispano*. Al-Andalus, 7 (1943) 155-188; CH. H. Haskins. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, Harvard Univ. Press., 1971.

Pero la labor de los traductores no es patrimonio exclusivo de un pueblo. Su modo de hacer está abierto a todos. El ejemplo se extiende. Pero a Toledo van llegando en busca del saber desconocido los estudiosos que proceden de cualquier parte del Occidente cristiano y, a los nombres de Ibn Daoud y Domingo Gundisalvo, debemos añadir los de Gerardo de Cremona, Miguel Escoto, Hermam el Alemán, Alfredo de Sareshel, Daniel de Morlay, Alejandro Neckam...

2.2. *Los traductores*

El método de traducción instaurado por Ibn Daoud-Gundisalvo persiste todavía en el siglo XIII. En 1217 y en Toledo tenemos a Miguel Escoto dedicado a la traducción de obras árabes. Desconocedor de la lengua y de las ciencias de las que habla, según el testimonio de Roger Bacon, se hace ayudar en sus traducciones de judíos conocedores del árabe y de la lengua del lugar en que viven y así encontramos en la vida y obra de Miguel Escoto el nombre de dos judíos, Abuteus, que le ayudará en la traducción del *De sphaera* o *De verificatione motum coelestium* de Alpetragius, y Andrés, otro judío que le ayudó en muchas de sus versiones. Es curioso el hecho que los intermediarios fueran con frecuencia judíos. En Barcelona encontramos al judío Abraham ber Hiyya ayudando al italiano Platón de Tívoli en sus traducciones y en Burgos a Salomón, otro judío que ayuda en sus traducciones a Juan Gonsalvi y, en colaboración, traducen al latín la segunda parte de la *As-Sifa,* de Avicena.

Miguel Escoto es, esencialmente, toledano bien traduciendo en Toledo o después en la corte de Federico II y es toledano tanto por su actividad, como por sus preocupaciones; por su método también, es el seguido por Ibn Daoud-Gundisalvo. En 1230 y con Miguel Escoto, hace su aparición en Occidente la obra científica de Aristóteles acompañada de comentarios valiosos [14]. La obra de Aristóteles es magnífica, dice Roger Bacon, pero desgraciadamente las traducciones la deforman y, añade el filósofo inglés, «si tuviera poder las haría quemar». Alberto Magno también ha sido severo con Miguel Escoto y le reprocha el no conocer las ciencias de las que habla y no comprender los libros de Aristóteles.

El método de Ibn Daoud-Gundisalvo persiste todavía en Hermam el Alemán, que en 1240 firma la primera versión latina del *Comentario Medio* de Averroes sobre la *Etica a Nicómaco* de Aristóteles. Sus traducciones van sucediéndose con intervalos más o menos largos. No es una arabista, como tampoco lo fueron Gundisalvo, aunque al final de su vida llegó a conocer el árabe, ni Miguel Escoto y, lo mismo que Escoto, también Hermam se hace ayudar de expertos en la lengua árabe y romance que, en este caso, no serían judíos, sino musulmanes. Amparándose en la confesión que hace

---

[14] Ernest Renan califica de gran acontecimiento para la suerte de Aristóteles la obra de Miguel Escoto cuando dice: «Ce fut un événement dans la fortune d'Aristote, au dire de Roger Bacon, que le moment où Michel Scot apparut en 1230, avec de nouveaux ouvrages d'Aristote et savants commentaires». Aquí mismo inserta el sabio francés unas palabras del filósofo medieval: «Tempore Michelis Scoti, qui annis 1230 transactis apparuit differens librorum Aristotelis partes aliquas de naturalibus et mathematicis, cum spositoribus sapientibus, magnificata est Aristotelis apud latinos», *Opus Maius,* ed. S. Jebb, Londres, 1733, págs. 36-37. E. RENAN, *Averroès et l'averroïsme.* París, 7e, ed. 1922, pág. 205.

el traductor de su propia debilidad, Roger Bacon señala que Hermam reconocía que su función consistió más en ayudar a los traductores que en traducir. Se rodeó en España de «sarracenos» que fueron los verdaderos artífices de las traducciones: «Sarracenos tenuit secum in Hispania, nos dice Roger Bacon, qui fuerunt in suis translationibus principales».

Gerardo de Cremona, poco posterior a Gundisalvo y que coincide quizá algunos años en Toledo con él, inaugura —Dios sabe con cuánto esfuerzo— un nuevo procedimiento de traducción similar al de nuestros días. No podemos encuadrar a Gerardo en ninguno de los equipos anteriores. Traduce solo, con lo que se suprime uno de los personajes que intervenían en el procedimiento de traducción inaugurado por el equipo Ibn Daoud-Gundisalvo y se suprime también la lengua intermediaria. Traduce directamente del árabe, incluso obras traducidas ya por Ibn Daoud-Gundisalvo. Gerardo es un arabista y busca el método directo en sus traducciones del árabe.

Pero Gerardo de Cremona es también helenista. Esto le lleva a centrar sus preferencias de traductor no en obras de autores árabes, como habían hecho los equipos anteriores, sino en obras de autores griegos que habían sido traducidos al árabe siglos atrás a través del siríaco. Tenemos el caso concreto del Almagesto, que en el siglo IX había sido traducido del griego al árabe, ya que había conservado el nombre griego Meyozn, «la mayor», vertido al árabe con el nombre de *Al-Magisti* y que Gerardo conservó en su latín este nombre, *Almagesti* y, posteriormente conocido en Occidente con el nombre de *Almagestum* de Tolomeo, cuya versión latina se debe a Gerardo de Cremona.

Hoy, a la luz de los manuscritos que conocemos y haciendo un análisis literario de sus obras, podemos llegar a una conclusión cierta: si el vocabulario de Gundisalvo proviene del romance y el romance deja su impronta en las traducciones, el vocabulario de Gerardo de Cremona proviene del árabe y del griego y será precisamente esta lengua la que deja su impronta en las traducciones de Gerardo. En el caso de las traducciones de Ibn Daoud-Gundisalvo, el romance era necesario para establecer el texto, en el de Gerardo de Cremona será el griego el que establecerá la palabra justa, la versión latina perfecta. Así bien, podemos calificar a Gerardo de Cremona como el «iniciador de las traducciones críticas» [15].

Pero, ¿de qué manera influyó el griego en las traducciones efectuadas por Gerardo desde el árabe? ¿Confrontando el texto árabe con el texto original griego? Si Gerardo poseía el texto griego, le sobraba el recurso al árabe [16].

El influjo del griego que aparece en las traducciones hechas por Gerardo de Cremona de obras griegas vertidas al árabe, tenemos que explicarlo recurriendo a un esfuerzo del traductor en virtud del cual y gracias a su conocimiento del griego, el

---

[15] Cfr. G. THERY, *op. cit.*, págs. 47-62.

[16] Este es el caso, según G. Thery, de la traducción del *De intellectu*, de Alejandro de Afrodisia. Gerardo tiene ante sus ojos la traducción árabe hecha por Isaac ben Honein y el texto griego de Alejandro. Gerardo se sirve del texto griego para corregir o comprender el texto árabe de Isaac ben Honein. Esto le sirve a G. Thery para afirmar que en Toledo no sólo había obras escritas en árabe, sino también en griego. Cfr. G. THERY, *op. cit.*, págs. 49-50.

árabe se le volvió transparente y, transparentándolo, lograba, como por intuición lingüística, una aproximación con el texto original.

Poniendo en esquema esta situación y el proceso seguido por Gerardo de Cremona, como ya lo hicimos con los tipos de traducción y equipos anteriores, resultaría algo muy parecido a esto:

Lengua árabe	Lengua griega		Lengua latina
Obra traducida al árabe (1)	Lector de árabe (2)	Escritor en latín (3)	Obra en latín
	Personaje cristiano		

(Lector mental del árabe, reconstructor mental del texto griego, traductor mental del texto árabe con influjo griego, transcriptor al latín de lo traducido).

---

(1) Posible error de lectura, (2) influjo del griego en la traducción de lo leído en árabe, (3) posible error de escritura.

El juego de personajes y de lenguas que habíamos iniciado con los monjes de la Abadía de Saint Denis en su traducción latina del *Corpus Dionisyacum* y que nos dio como resultado el de tres hombres usando dos lenguas, griego-latín y que seguimos luego con Ibn Daoud-Gundisalvo, con el resultado de dos hombres utilizando tres lenguas, árabe-romance-latín, ahora, con Gerardo de Cremona, volvemos a tener un nuevo resultado, un solo hombre que se sirve de tres lenguas, árabe, comprobado con el texto original griego, para establecer un texto latino.

Este método «crítico» utilizado por Gerardo de Cremona en sus traducciones, será continuado por Alfredo de Sareshel, Daniel de Morlay y Alejandro Neckam, tres ingleses que llegan hasta Toledo atraídos por sus reservas culturales y científicas.

3. Los traductores alfonsíes

La segunda época de los traductores españoles ha de vincularse, necesariamente, a la figura del rey Alfonso X el Sabio, a su extensa e importantísima labor cultural. Con el Rey Sabio la labor de los traductores crece y se extiende por las ciudades ganadas a los musulmanes, en donde existen ricos manantiales de hombres y códices que son necesarios para colaborar, traducir y dar a conocer. Alfonso X el Sabio sabe dirigir y estimular. Se rodea, en su selección, de hombres competentes y reúne en una misma empresa a judíos, moros, conversos y cristianos. No hay discriminación de raza o religión. El trabajo es el mismo, el fin también. Se traduce todo. Todo interesa. Pero si el equipo de Ibn Daoud-Gundisalvo traducía, sobre todo, obras filosóficas de los autores árabes y las vertían al latín sirviéndose del romance, Alfonso X y su equipo traduce, sobre todo, obras científicas y literarias y también religiosas, como el Coram, que, por otra parte, ya había puesto en latín Pedro el Venerable para que los monjes pudieran conocer las doctrinas de Mahoma. En España no había sido necesario, los clérigos sabían el árabe. Sin embargo, Alfonso X el Sabio no desdeña la filososfía y las versiones al castellano naciente de los traductores alfonsíes se extienden a tratados de Matemáticas, Física, Medicina, Astronomía, Filosofía...

Estamos en el siglo XIII y ahora ya tenemos redacción en romance. En el siglo XII no podían existir. El romance era sólo lengua intermedia para llegar a un término. Ahora ella misma es término. Se redacta también en castellano. En un manuscrito del *De judiciis astrologiae* podemos leer: «Juda filius Mosse (Judá ben Mosé)... transtulit de Arabico in ydeoma maternum...» por orden de Alfonso rey de Castilla y León... y una línea después dice: «...Alvarus transtulit de ydeomate materno in latinum». Y en el manuscrito 3065 de la Biblioteca Nacional de Madrid y en castellano leemos lo siguiente: «...Jhuda fi de Mosse Alcohen su Alfaquí... por mandato del antedicho nuestro señor... traslatolo de lengua araviga en castellana» el *Libro de los juicios de las estrellas,* así traduce el título latino *De judiciis astrologiae.*

Haciendo un esquema también ahora de la labor de los traductores alfonsíes resultaría lo siguiente:

Obra en árabe	Lector de árabe	Traductor al romance	Obra en romance	Lector de romance	Traductor al latín	Obra en latín
Personaje I (judío) (Traduce del original árabe al romance por orden de «Alfonso rey de Castilla y León»...)				Personaje 2 (cristiano) (Traduce la obra árabe puesta ya en «idioma materno» al latín. Su misión es traducir del romance al latín.)		

Final: Dos versiones escritas en otras tantas lenguas romance y latín, del mismo original árabe.

Si es cierto que el rey Alfonso se servía de colaboradores, también lo es que el propio rey participaba directamente en la dirección y redacción de sus obras [17]; «el rey don Alfonso fue verdadero autor de la Historia General de España, no ordenada sólo de orden suya» [18]. El Rey estaba rodeado de eruditos, pero en nadie renunciaba a la hora del trabajo más delicado, pues la selección de los libros «más verdaderos o mejores» sólo es suya, como suya es también la responsabilidad de «poner todos los fechos señalados». Y en otro lugar leemos: «el rey faze un libro, non porque escriba con sus manos —aunque también lo hizo, como hemos visto— mas porque compone las razones d'él, e las enmienda, e endreza, e muestra la manera de como se deben fazer» [19].

El rey Alfonso X el Sabio tuvo la preocupación de estar cerca de sus colaboradores y fue característica suya, al decir de su sobrino D. Juan Manuel, el que Alfonso «avia muy gran espacio para estudiar en las materias de que quería componer algunos libros, ca moraba en algunos lugares un año e dos e más, e aun, segunt dicen los que vivían a la su merced, que fablavan con él los que querían, e cuando él quería, e ausí avia espacio d'estudiar en lo quél quería fazer para sí mismo e avun para ver e

[17] Cfr. A. G. SOLALINDE: *Intervención de Alfonso en la redacción de sus obras.* R.F.E., 1915.

[18] IBAÑES DE SEGOVIA, Marqués de Mondéjar: *Memorias históricas del Rei d. Alonso.* Madrid, 1777, pág. 466.

[19] M. ALVAR: *Alfonso X; la política y la lengua,* Diario *ABC,* 4 de abril de 1984, pág. 47.

determinar las cosas de los saberes quél mandava ordenar a los maestris e a los sabios que trayan para esto en su corte»[20].

3.1. *Colaboradores de Alfonso X el Sabio*

Tenemos que hablar, dentro de los trabajos y de la obra del Rey Alfonso de dos períodos, el primero iría desde 1250 a 1260 y en él se trabaja siguiendo el modelo de los traductores toledanos y, enlazando con ellos, eso sí, redactando también en romance, como hemos visto en el *Libro de los juicios de las estrellas* y en 1256 en el *Liber Picatrix:* «Alphonsus X... praecepit... de arabico in hispanicum transferri», y otro manuscrito especifica: «de arabico in hispanicum primum traductus postea in latinum conversus».

En este primer período de la escuela alfonsí y en un principio, las traducciones al «idioma materno» las haría muchas veces una sola persona, como es el caso de Judá ben Mosé. Sucede lo mismo con Fernando de Toledo cuando «trasladó de arávigo en romance» el libro de la *Azafea*. En este caso el rey Sabio no quedó satisfecho de la traducción y algunos años después recurre a los tradicionales equipos de dos que se usaban en Toledo. Encontramos equipos formados por Judá Mosca el Menor y el clérigo Garci Pérez que en 1250 traducen el *Lapidario;* Judá y Guillermo o Guillén Arremón en 1256 traducen el *Libro de ochava esfera* y en 1259 el mismo Judá y Juan Daspa hacen lo propio con el *Libro de las Cruces* y con el de la *Alcora.*

En el período anterior al 1260 hombres como Judá ben Mosé o Abraham que tienen como propias las lenguas orientales se unen formando parejas de trabajo a los Garci Pérez, Guillermo de Arremán, Juan Daspa o Bernaldo que tienen el castellano como lengua propia.

El segundo período alfonsí es diferente. Ahora se ve más un carácter creador. El rey Alfonso ya no se contenta sólo con dirigir y patrocinar traducciones. Hay que hacer acopio de material para trabajar sobre la *Historia* y las *Crónicas*. Nada se inventa. Todo tiene que tener una explicación, por eso y para eso podemos leer en el prólogo a la *Crónica general:* «... nos don Alfonso... mandamos ayuntar cuantos libros pudimos aver de historias»[21]. Después viene la relación del material «... escogí dellos los más verdaderos y los meiores que y sope, e fiz ende fazer este libro»[22].

Este segundo período es también el de las obras originales y personales del Rey, las *Cantigas,* las *Crónicas* y también el período de las obras originales de sus colaboradores hechas por encargo del Rey; así el maestro Roldán escribe en 1276 *Tafurerías* y el maestro Rabizag en 1277 *Quadrante.* Las obras que se habían traducido antes no podían quedar en estado bruto, había que dividirlas, seccionarlas, capitularlas y de esto se encarga otro colaborador del rey Sabio, Juan de Mesina, que capitulará el *Libro de las cruces* «segunt es uso de lo fazer».

En este apartado y para tener una visión global de los colaboradores del rey

[20] *Crónica Abreviada,* BNM, ms. 1356, fol. 24r; Cfr. G. MENÉNDEZ-PIDAL: *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes, Nueva Revista de Filología Hispánica* (1951), 373.

[21] *Crónica general,* ed. R. MENÉNDEZ-PIDAL, pág. 4.

[22] *Grande e general estoria,* ed. A. G. SOLALINDE, pág. 3.

Alfonso X el Sabio y de la misión de cada uno, me permito remitir al artículo ya citado de G. Menéndez-Pidal, págs. 371-372.

3.2. *Literalismo de los traductores alfonsíes*

A mediados del siglo pasado A. Jourdain puso de manifiesto el valor que las traducciones arábigo-latinas suponían para el estudio de la cultura medieval. A partir de entonces fue creciendo el estudio de esas traducciones a la vez que se examinaban detenidamente y cada vez con más profundidad, y la importancia que representaban para el conocimiento del pensamiento filosófico y científico de la Edad Media fue en aumento. Es verdad que en las traducciones impera un literalismo servil, un estilo incorrecto y bárbaro, pero no podemos negar que el literalismo es el fruto de un espíritu de fidelidad escrupulosa. Hoy pueden parecernos esas traducciones confusas y bárbaras, a veces ininteligibles, como parecieron a Alberto Magno, a Tomás de Aquino o a Roger Bacon, pero el traductor expresa, casi siempre, plenamente lo que quiere decir [23].

Por lo que se refiere a los traductores de la corte de Alfonso X el Sabio tenemos que decir que procuraban traducir los originales árabes con un grado de fidelidad verdaderamente admirable. Ya sabemos cómo estos traductores cortesanos representan el último, pero el más eficaz y fecundo eslabón de aquella cadena que había comenzado en Toledo hacía un siglo. Si en el siglo XII la curiosidad científica y el mecenaje cultural era ejercido por prelados como el borgoñés D. Raimundo, ahora, en el siglo XIII, la curiosidad científica, el mecenaje e incluso el propio trabajo están personificados de manera brillante por el mismo rey Sabio. La labor de traducción del árabe al naciente romance castellano está representada por el grupo judío en el que destacan los nombres ya citados de Rabí Zag, Judá ben Mosé, Don Abraham el alfaquí... Este grupo judío había sido educado en la tradición cultural de la España musulmana y al traducir al romance las obras árabes, salvan restos de la cultura musulmana, precisamente en el momento en el que comenzaba de manera definitiva su eclipse. Fruto del trabajo de este equipo son las traducciones castellanas de obras científicas cuyos originales árabes se han perdido y, también, la traducción de obras árabes al romance y después al latín, como ya hemos visto.

Una vez admitido el hecho de la fidelidad al fondo del original traducido, vamos a detenernos ahora en el grado de literalismo con que se efectúa la traducción. Era difícil para los traductores de la corte de Alfonso X el Sabio verter al castellano que comenzaba a hacer sus pinitos como lengua, otra lengua tan preparada y educada científicamente como el árabe, que tenía ya su terminología técnica para cada disciplina. Los traductores judíos conocedores del árabe, lengua semita como el hebreo, conocían también el fondo lexicográfico del árabe. Era análogo al hebreo. Pero su misión era traducir al romance castellano y no al hebreo. Había que trabajar sobre una obra escrita no en lengua «materna», aunque análoga a ella y verter a otra lengua que tampoco era la «materna» y, en este caso, ni siquiera era análoga. El traductor judío se vio obligado a poner en circulación un léxico científico adecuado

---

[23] H. A. Wolfson: *Crescas' Critique of Aristotle,* Cambridge, 1929, cap. I y notas.

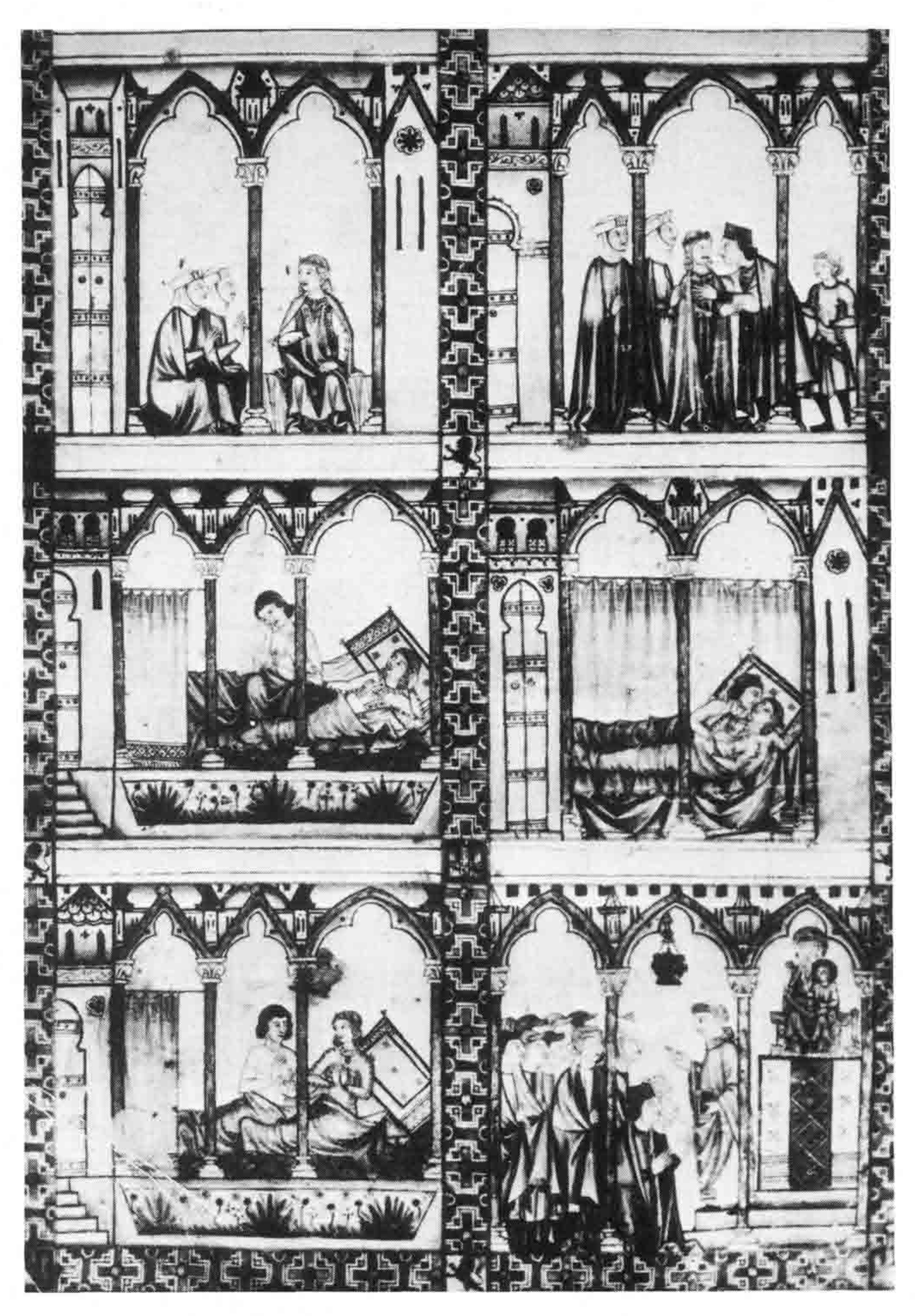
a las circunstancias. ¿Qué sucede? Pues que al desconocer las reglas del latín clásico, introducen en sus traducciones una serie de palabras de origen árabe y emplean un sistema de derivación a espaldas del latín. El carácter semítico del original sobre el que trabajan y el origen semítico del traductor quedan plasmados en la obra que producen [24].

Todo este literalismo extremado y estas influencias de la lengua de los traductores judíos que rodeaban al rey Sabio, son prueba del espíritu de estricta y servil fidelidad con que trataban sus fuentes arábigas. Su labor fue positiva y trascendente. Facilita el manejo directo de toda clase de fuentes y generaliza el desarrollo cultural, no sólo en la corte del Alfonso X el Sabio, sino también en los vecinos países de Europa. Hasta allí llegan las obras en castellano que van a verse traducidas en otras lenguas. Las *Tabulae Alphonsi* fueron muchas veces impresas, desde la edición de Venecia en 1483 hasta la de Leipzig en 1580. Los científicos las manejaban y el mismo Copérnico en 1500 trabaja sobre las *Tabulae Alphonsinae* y las anota de su puño y letra.

El Renacimiento cultural que se produce en la Europa del siglo XII hace también acto de presencia en España y si los traductores toledanos, patrocinados por un arzobispo borgoñés, D. Raimundo, llevan sus obras filosóficas y científicas en un «latín bárbaro» a la Universidad del siglo XIII, los traductores alfonsíes, impulsados por el rey de Castilla y León, D. Alfonso, siguieron el ejemplo de los toledanos y contemporáneos de la Universidad, en época de profundo afán de saber, que se extiende por todas partes en la segunda mitad del siglo XIII, llevan sus obras científicas en romance «semitizado» a los científicos que comienzan a preguntarse por una ciencia diferente, por la ciencia de las estrellas, por «saber la anchura dell orient del sol et de su occident, et otrossí de los orientes de las otras estrellas, et de son eccidentes, per la linna circular».

MARIANO BRASA DÍEZ
Finisterre 2, 11, izq.
MADRID-29

[24] Cfr. J MILLAS VALLICROSA: *El literalismo de los traductores de la corte de Alfonso el Sabio, Al-Andalus,* 1933, págs. 155-187.



Segunda hoja de la cantiga CCCXII, en cuyos recuadros 1 y 2 aparecen tipos de celestinas.

Personajes celestinescos en las «Cantigas» de Alfonso X el Sabio

En el número 1 de la revista *Mediterráneo. Guión de Literatura* de la cátedra de Literatura Española, Universidad de Valencia, págs. 33-90, año 1943, publiqué un extenso estudio sobre «Antecedentes celestinescos en las *Cantigas de Santa María*».

Pretendí demostrar que ya en la colección marial de Alfonso X —siglo XIII— aparecía, literalmente, el oficio celestinesco; dos siglos antes que lo plasmara en su inmortal obra el licenciado Fernando de Rojas, luego mito universal.

Es verdad que, según demostró Menéndez Pelayo: «Rojas no inventó ni quiso inventar nada... tomó del natural todos sus elementos y extrajo el jugo y quintaesencia de la vida [1].

No traté de demostrar con aquellas líneas fijar una nueva fuente para el autor de *La Celestina,* sino presentar nuevas manifestaciones de personajes celestinescos hasta entonces no estudiados. Análogos personajes al de Celestina, con su esencial misión de ser terceras en relaciones amorosas, se encuentran ya en dos de las *Cantigas* del Rey Sabio: la LXIV y la CCCXII [2].

Nadie hasta mi estudio citado hizo tal referencia, con excepción de escuetas alusiones en Bell y Valbuena [3]. Aunque éstos se refieren, casi con exclusividad, a la Cantiga LXIV de la colección de Alfonso el Sabio.

La cantiga LXIV

Esta cantiga la describe el marqués de Valmar con las siguientes palabras tomadas de los códices escurialenses: «Como a moller que o marido leixára en comenda a Santa María, non podo a çapata que lle dera seu entendedor meter no pée nen descalçala» [4].

En ella se da como uno de sus personajes la «couilleira» —camarera— que le ofrece el regalo con el que pretende vencerse a la doncella y llevarla al pecado:

---

[1] M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela,* N. B. A. E., tomo III, pág. XLII.

[2] Estas dos *Cantigas* las da VALMAR en la edición de la Academia Española, vol. I y II, págs. 93 y 432, respectivamente. Ellas se ofrecen en los Códices Escurialenses, fol. 92 r. y 82 b-c. El Códice Toledano la transcribe al fol. 65 r. En el Códice florentino, descrito por García Solalinde, sólo existe la CCCXII, fol. 56 r. y 57 r.

[3] Véase AUBREY F. J. BELL, «The cantigas de Santa María of Alfonso X», en *The Modern languaje Review,* vol. X, 1915, págs. 338-339 y A. VALBUENA, *Historia General de la Literatura Española,* Barcelona, 1937, tomo I, pág. 125.

Yo había citado a ambas en mi tesis doctoral: «La pecadora penitente en el teatro español», aún inédita.

[4] MARQUÉS DE VALMAR, edición de las *Cantigas de Santa María,* por la Academia Española, 1889, vol. I, pág. LXVI. Cito por esta edición los versos utilizados de las cantigas que señalo.

«Mais aquella uella, com' era moller mui uil
e d'alcayotaría sabedor e sotil...
Log'uas çapatas lle deu de bon cordouan;
mais a dona troxe peor ca un can
e disse que per ren non ll'as quería fillar».

El regalo o presente no basta, dado el milagro operado por la Santísima Virgen.

He ahí, pues, el personaje celestinesco en la cantiga LXIV de Alfonso X. Mayor será la utilización del mismo en la plástica de las miniaturas que acompañan el texto, como luego se expondrá.

La cantiga CCCXII

«Como a cauleiro non pude conprir ssa uoontade con sa amiga na casa en que lauraran a» [5].

En esta cantiga sí que se ofrecen muchos pormenores de los que se dan en la obra de Fernando de Rojas.

En primer término, la tercera no es una simple «couilleira» —camarera— sino «mandadeiras» de equívoco quehacer:

«et ar catou mandadeiras
que ll' enuiou, alcayotas
uellas et mui sabedeiras
de fazer moller manceba
sayr toste de cordura.

Las cuales

«tanto ben lle disseron d'el
. . . .
...et fazeron tanto,
que a sa casa ll'a trouxeron.
Et él deitou-sse con ela
en hua casa escura.
. . . .
et foron iazer a outra;
et logo que sse deitaron
compríron sas uoontades
et seu prazer acabaron».

---

[5] *Op. cit.*, I, pág. LXXXI.

La acción carnal en cambio no será realizada donde

«fazer mandara
omágen la Uirgen santa
. . . .
empero que prezenteira
era muit'ende a donzela
et el muito sen mesura».

¡El milagro había ocurrido!

Aunque está claro que el sólo hecho de la poetización de los amores de dos jóvenes, citados en tales cantigas de Alfonso X y en la Celestina, no bastarían para crear una corriente de afinidad o semejanza, lo que acerca y asemeja ambas producciones literarias es la mediación de perversas mujeres dedicadas por oficio al bajo menester de la tercería.

Ellas, y sólo ellas, con el fácil manejo del hablar persuasivo en los momentos oportunos, o con el silencio sin inmutarse ante los dicterios y amenazas que se les lanzan, serán las que por su experiencia en casos análogos, salen victoriosas. Ese es el papel celestinesco.

Es verdad que con un poco más de mundo los amantes se hubieran bastado a sí mismos. Por eso tuvo mucha razón Valbuena, al citar la opinión de Azorín, que se ríe de las interpretaciones tremebundas sobre la invocación al demonio por Celestina para una cosa tan fácil como la comunicación entre jóvenes [6], ya que «la naturaleza huye lo triste e apetece lo delectable. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales», afirma Celestina en el acto I de la obra de Rojas.

¡Razón tenías, don Miguel, el manco, primero que formulásteis sobre bases humanas el valor divino de *La Celestina!*

El multiplicar las alcahuetas en la obra marial alfonsí era una necesidad de la impersonalidad de los actores en dicha narración, que para mayor fuerza expresiva de ser individuos se transforman en género.

Igual hizo el Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor:*

«E busca mensajera de unas negras pegatas,
Que usan mucho los frayles, las monjas é beatas:
Son mucho andariegas é mereçen las çapatas:
Estas trotaconventos fasen muchas baratas [7]

Para mí no cabe duda de la semejanza de los argumentos —*Cantigas, Celestina*—, y pudo, quizá, ésta contar con aquéllas como antecedente.

Mucho más cuando hubo otros precedentes literarios, como el *Pamphilus de Amore,* que influyó mucho en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita.

---

[6] VALBUENA, *op. cit.*, pág. 350.

[7] *Libro del Buen Amor,* Clásicos castellanos, 1937, pág. 167.

Y cabe preguntar: ¿no pudo derivar también el tema de las cantigas LXIV y CCCXII del dicho *Pamphilus,* que era ya conocido a principio del siglo XIII?

Otras colecciones medievales sí que influyeron, según atestiguan críticos como Valbuena y Alborg, que señalan como fuentes de las *Cantigas* el *Speculum Historiale,* de Vicente de Beauvais y *Los milagros de la Virgen* de Gautier de Coincy; a más de otras colecciones medievalistas, como *Los Milagros,* de Berceo.

Por otro lado, con respecto a la música de las *Cantigas,* Higinio Angles ha demostrado que en éstas influyeron melodías «gregorianas o semigregorianas, inspiradas en el canto litúrgico de la Iglesia»; e incluso «melodías provenzales de la Edad Media» [8].

Alfonso X, que fue muy celoso en indicar el origen de sus canciones, respecto a la cantiga LXIV afirma «quant eu oy dizer», y en la CCCXII, «gran milagro fez non a muito»; cual si estuvieran en la tradición oral y literaria cercanas, localizándolos en Aragón y Cataluña, respectivamente.

No se olvide, a su vez, que las *Cantigas* del Rey Sabio eran bien conocidas en aquellos siglos, pues el monarca había dispuesto en su testamento que se «fagan cantar en las fiestas de Sancta María» de la Catedral de Sevilla.

También en el inventario de la reina Isabel la Católica, guardado en su Alcázar de Segovia, figuran los «Milagros de Nuestra Señora del Rey Alfonso». Bien cerca, en lugar y tiempo, de donde se imprimió *La Celestina.*

Creo haber demostrado —lo que ya realicé más ampliamente en *Mediterráneo,* 1943— que en el aspecto literario aparecen personajes celestinescos en las *Cantigas* de Alfonso X. Pues igual sucederá en la plástica de las miniaturas que le acompañan.

Las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* han sido bien estudiadas por el profesor Guerrero Lobillo en 1949 [9].

Cuatro son los códices que contienen las *Cantigas de Santa María.* Ellos han sido relacionados entre sí por el Marqués de Valmar en su edición de 1889 y por Antonio García Solalinde en su estudio sobre «El códice florentino de las "Cantigas" y su relación con los demás manuscritos» [10].

García Solalinde los designa como manuscritos: *Tol, T, F* y *E.* Además de esos cuatro parece que hubo algunos más que se han perdido. «Todos ellos —afirma Solalinde— han salido de la cámara real y pueden considerarse como distintas ediciones de la obra, hechas en vida del Rey Alfonso.» [11]

---

[8] HIGINIO ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio,* Barcelona, 1943, págs. IX y 95.

[9] JOSÉ GUERRERO LOBILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas,* Madrid, 1949.

[10] Publicado en la *Revista de Filología Española,* V, 1918, págs. 143-179.

Véase también NELLA AITA, *O códice florentino das Cantigas de Alfonso o Sabio,* Río de Janeiro, 1922. También de la misma autora en Rassegna d'Arte, XIX, 7-8, julio-agosto, 1919, págs. 149, 155: «Miniature spagnole in un codice fiorentino».

[11] SOLADINDE, *Est. cit.,* pág. 164. Entre los perdidos el de la Biblioteca de la Reina Católica y el que poseyó Juan Lucas Cortés, autor del que me ocupé en sus relaciones con Nicolás Antonio. Véase F. SÁNCHEZ-CASTAÑER, «Aportaciones a la biografía de Nicolás Antonio», *Revista de Filología Española,* XLVIII, 12, Madrid, 1965.

Interpretaciones pictóricas de las terceras

De algunos pintores de los que ilustraron las miniaturas se conocen los nombres: Pedro Lorenzo, Johan Pérez (1261)... Hay una copiosa bibliografía al efecto [12].

Pertenecían a la escuela de miniaturistas franceses del siglo XIII, aunque no olvidaban la estirpe hispánica. Fueron verdaderos maestros, tanto los que dibujaron las orlas y la arquitectura que encuadran las figuras, como los que acometieron la ejecución de éstas y sus atuendos.

En cuanto a nuestro tema y a las cantigas LXIV y CCCXII son los personajes femeninos los principales.

En éstos hay que destacar, respecto a su indumentaria: el brial, el pellote y el manto. Todo a base de tejidos ricos que se aprecian por la maestría de los miniaturistas.

La cabeza se tocaba en las mujeres con una simple cinta de color o guirnalda, o con la cofia o tiara, las tocas o implas...

¿Y qué decir del calzado tan importante en la cantiga LXIV? En la que se citan las «çapatas de bon cordouan», o sea, según la moda cordobesa. Estas terminaban en punta a veces muy pronunciadas.

En la cantiga CCCXII había que tener en cuenta, además, el trazado de las calles, que dibujan los miniaturistas a la manera posterior del cubismo; por ellas deambulan las terceras.

No voy a ocuparme del estudio en general de las miniaturas de las *Cantigas*. Excelentes críticos, algunos reseñados en este estudio, lo han hecho con más autoridad que yo. Sí haré, en cambio, la interpretación del tipo de las celestinas a base de las miniaturas que ilustran las cantigas LXIV y CCCXII.

La cantiga LXIV

De los seis recuadros en que se dividen las miniaturas de esta cantiga prescindo de explicar los tres primeros en que se prepara la escena celestinesca.

Así, el primero es: «Como un cavaleiro casou con huna donzela mui fermosa». El segundo, «Como seu sennor lle enviou dizer per ssa carta que o fosse servir». El tercero, «Como o cavaleiro comendou sa moller a Sancta María que lla gardasse de desonrra».

Ya en el cuarto —«Como un cavaleiro rogou a huna alcayota que lli fezess aver aquella dona»— se acude a la intervención de una celestina.

En efecto, este recuadro está dividido en dos mitades, con dos escenarios diferentes: a la izquierda se ve una calle con un edificio de fondo; tejado, ventanas apuntadas y puerta del mismo estilo, con rosetón en la parte alta, ante el cual el caballero encuentra y habla con la tercera.

El doncel va tocado con un gran birrete o caramiello azul claro con adornos, que cubre una melena bien cuidada. Lleva brial naranja sobre sus hombros con un manto

[12] Véase para ello: VALMAR, MUSAFIA, BALLESTEROS BERETTA, SÁNCHEZ CANTÓN, GONZÁLEZ SIMANCAS, DOMÍNGUEZ BORDONA, el MARQUÉS DE LOZOYA y otros. Todos ellos y sus obras son reseñados y comentados en la citada obra de Guerrero Lobillo.

gris forrado en pieles azules, el cual llega hasta el tobillo y deja apreciar un precioso calzado de época.

El personaje celestinesco cubre su cabeza con una impla y toca cerrada de color blanco, sin adornos, como correspondía a viudas y mujeres de cierta edad. Se viste con brial color tierra y fiador rosa y largo mantón azul oscuro que le llega a los pies. Son de notar las tejas azules sobre los arcos en color tabaco.

Lo más interesante son los gestos de ambos. Se saludan al encontrarse, aproximando sus manos derechas. La expresividad del rostro es diferente; en él de súplica, en ella de seguridad taimada. Las manos izquierdas recogen, respectivamente, los mantos a la altura de la cintura.

La verdadera escena celestinesca es la de la parte derecha del dicho recuadro. La dama está solemne sentada en su escaño. Cubre la cabeza con una alta tiara o caramiello, ceñida con barboquejo y adornada con bandas rizadas de cendal. Sobre la tiara de la doncella de la cantiga LXIV se han colocado cinco filamentos terminados en unas bolitas que le dan un aire oriental [13].

A sus pies descansa sobre los talones la covilleira, e inicia el diálogo con la mano diestra levantada. La columna central de los dos arcos en que se divide la escena acentúa la separación de los interlocutores. El diálogo tiene por fin la aceptación del regalo o presente con el que se pretende forzar a la dama.

Como antes señalé, son los gestos lo principal: el de la doncella de expectación y aparente rechazo, el de la camarera apremiante pero sumisa. Sin embargo, la mano derecha de la dama es de clara expresión negativa.

La siguiente escena, recuadro quinto, es la del triunfo en principio de la alcahueta. Se da en una estancia distinta, ya que los protagonistas adoptan nueva situación y son diferentes los accesorios del tejado, arcos y puerta entreabierta.

Son singulares e importantes los rostros; el de la joven, que se ha quitado el manto y lo deja sobre el escaño, es de complacencia y entrega —boca entreabierta, quizá por sensualidad contenida—, viste brial y sobrecota azules. El de la tercera, formidable, de insinuación y hasta mandato, afianzado por la mano, muy expresiva, que con su dedo índice alargado señala una de las zapatas que trata de calzarse aquella.

Es importante el rostro de la vieja, con la niña del ojo casi imperceptible en una gran pupila blanca. Mas vano intento el de calzarse o descalzarse, la Gloriosa lo impedirá. Cuando llegue el marido lo ha de lograr: «Como veno da oste seu marido da dona e llé descalçoa çapata».

La puerta entreabierta indica la huida de la camarera y la llegada del esposo. la dama solemne y arrepentida, con el manto bordeado en armiño, sentada sobre el lecho nupcial, que está cubierto con alfamar de ribetes bordados atado a las bolas de la cama. Encima la travesera o almohada con una decoración de franjas bordadas sobre fondo blanco. El alfamar va pintado en rosa fuerte. Las patas de la cama son doradas. Todo esto conforme se hacía en los aposentos medievales.

---

[13] Guerrero Lobillo en la pág. 198 de su obra ya citada da la opinión de Gómez Moreno basada en sepulturas de Las Huelgas con tocados semejantes. Consúltese para el calzado que se ofrece a la dama, JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *La Virgen de los Reyes Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis*. Estudio iconográfico, Sevilla, 1947, págs. 26, 28 y 29; ya que se conserva en la actualidad y es coetáneo a *Las Cantigas*.

Hay también que señalar la portada mudéjar de la estancia.

La greca alrededor de la lámina y dividiendo sus recuadros lleva dibujos en violeta, rojo-naranja, verde y azul, con bolas intermedias doradas. En las esquinas de los casetones, castillo en oro y león en negro. Maravilloso todo, de dibujo y colores que muestran la pericia de los miniaturistas.

El códice florentino de las «Cantigas»

Según el vocabulario de Solalinde el códice florentino es una de las «ediciones» de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.

Se guarda en la Biblioteca Nacional de Florencia, y antes en la Palatina de la misma ciudad. Vino a Florencia traído por Francisco III de Lorena. Su origen, como es bien sabido, fue la Cámara Real alfonsina. Es incompleto.

La cantiga CCCXII

Esta cantiga —45 en el dicho códice— se acompaña de dos páginas de miniaturas, aunque según ya señalé hay cierta desigualdad en la labor de los miniaturistas, que a veces no ofrecen terminada totalmente su labor. Así en estas dos hojas faltan los renglones, a manera de epígrafe, que en otras indicaban los contenidos.

Los atuendos, tanto masculinos como femeninos, son en general los ya referidos en la cantiga LXIV. No así los interiores y exteriores que son diferentes.

En los recuadros 1.º, 2.º, 3.º, 4.º y 5.º de la primera hoja de miniaturas aparece el taller de un escultor que ha de labrar la imagen de la Virgen; la entrega de la misma al caballero; y la colocación de la escultura en el altar con su lámpara.

Los interiores se señalan con arcos apuntados y el exterior con el jardincillo o huerto de los recuadros 1.º y 2.º

El recuadro 4.º es todo exterior. El caballero cabalga hacia su casa, acompañado de dos pajes. La calle está muy bien dibujada por casas, puertas, tejados y una terraza. Sobre ésta se asoma cierta doncella de la que se enamora perdidamente el galán.

En el recuadro 5.º el caballero, recostado, deshecha las viandas que le ofrecen los criados.

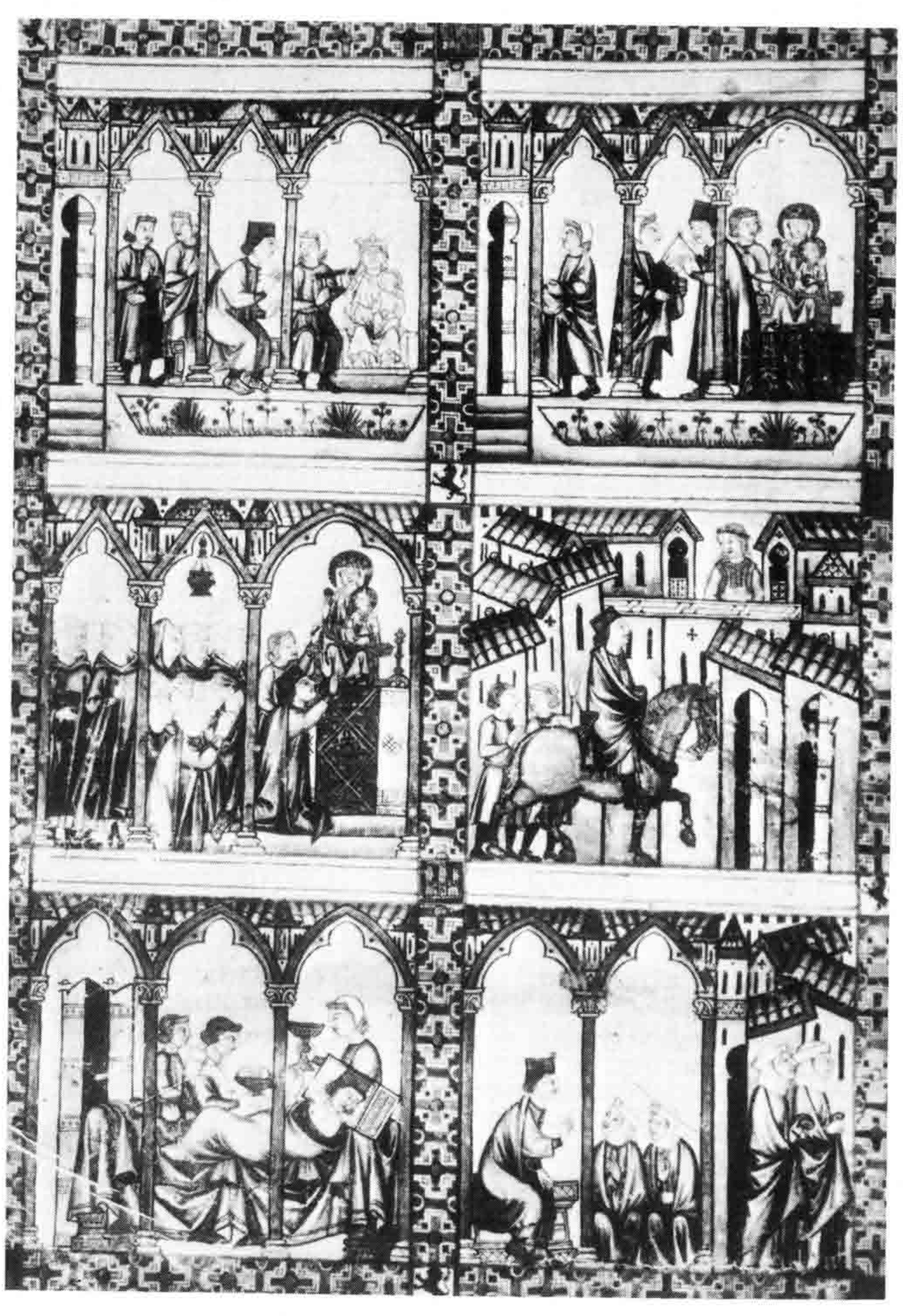
Adviértase la semejanza de muchas de estas escenas con las de la obra de Fernando de Rojas, *La Celestina.*

El recuadro 6.º (final de la hoja primera miniada) es doble y va dividido en dos escenas. En la primera el doncel acude a dos terceras (manifestación colectiva del género celestinesco), que en una segunda escena salen a la calle y caminan hacia la casa de la doncella a fin de atraerla.

Por su pertenencia al argumento celestinesco conviene señalar los colores: traje rosa, manto azul y zapatillas doradas en el caballero. Las terceras vestidas a la manera de la cantiga LXIV: color marrón. Las actitudes de éstas son hieráticas, seguras en su oficio.

El recuadro 1.º de la segunda lámina muestra la casa de la dama, cuya puerta ha quedado cerrada.

La doncella, sobre su escaño, dialoga con las terceras, también sentadas sobre dos



Primera hoja de la cantiga CCCXII. En el recuadro 4.º el caballero habla con unas mujeres que van en busca de la doncella.

banquillos. La indumentaria de la dama, que es rubia y cuya melena ciñe una cinta dorada, según la moda medieval, combina el rosa con el azul pálido. Tiene una gran expresividad pictórica, que a pesar de ser medieval parece moderna. Las terceras visten de marrón con mantos azules.

En el recuadro 2.º las celestinas traen a la doncella a casa del caballero y la entregan a éste, el cual adopta una actitud reverencial y pasional, abrazándola. Le sigue un paje.

Los recuadros 3.º, 4.º y 5.º se refieren a la acción carnal. Solamente en el cuadro 4.º se logra, pues ella «era muit prazenteira», y él, «muito sen mesura».

A pesar de estas condiciones, tan expresivamente señaladas, los protagonistas no pueden realizar su intento carnal en la estancia donde se labró la imagen de la Virgen.

Están muy bien señaladas las dichas escenas. Así en el recuadro 4.º ambos jóvenes, reclinados en el lecho o tálamo cubierto de azul se besan y abrazan, mientras que el caballero con la mano derecha, toca el pecho de la dama. Una cortina echada tras el lecho cobija a los dos amantes.

En el 3.º, el caballero, ante la imposibilidad *psicológica,* apoya la mejilla en su mano derecha en actitud pensativa. El jardín o huerto exterior, escogido en su día por el escultor, pone una nota risueña sobre el fracaso sensual.

El recuadro 5.º muestra a los protagonistas sentados en la cama, arrepentidos del hecho.

En el 6.º todos veneran a la Santísima Virgen que ha triunfado con un milagro:

«Enton aquel caualeiro
entendeu que errara
en querer con sa amiga
iazer ú fazer mandara
omágen da Uirgen santa,
et que a ela pesara
d'aquel feito; et porende
caeu en mui gran tristura.

. . . .

... E contou aqueste feito
aa dona sen dultaça;
et logo en uotre día,
sen nebua demorança
fez con ela beeiçoes
por emendar a errança
que aa Uirgen fezera
que con Deus é na altura,

. . . .

Demáis dezo fazer logo
hua lámpada de prata
que pose ant'a omágen
da por que o mundo cata;

et foi pôis de boa vida
et quitou-sse de barata
máa et de máo siso
et de toda trauessura»

En efecto, en el último recuadro, que no detallo, ya que es ajeno a la acción celestinesca, los protagonistas contraen matrimonio ante el sacerdote e invitados; y sobre todo delante de la imagen de la Gloriosa que hiciera el milagro, alumbrada por la ofrecida lámpara de plata.

He ahí, con el análisis de las miniaturas del Códice florentino respecto a la cantiga CCCXII, la aportación de éste a la consideración del oficio celestinesco.

Según Gonzalo Menéndez-Pidal: «los códices historiados de El Escorial y de Florencia son el primero y segundo tomos de una magna edición regia de las cantigas que no llegó a acabarse... por la muerte del Rey» [14].

Es cierto que, según ya señalé, los milagros pertenecientes a la tradición oral fueron localizados en Aragón —el LXIV— y en Cataluña —el CCCXII—; sin embargo, la región andaluza donde Alfonso el Sabio tanto vivió o estuvo presente se manifiesta de modo indudable.

Recuérdense si no las zapatas «cordobesas» y la imagen de la Virgen labrada en aquella estancia del milagro. De ella había muchas en Sevilla del mismo estilo y época: de los Reyes, Sede, Batallas... Ya sé que en otras regiones las hubo también y son muy conocidas, pero ello no invalida mi anterior afirmación.

Las alcahuetas y el arte de la alcayotaría, aunque son tipos humanos y universales, deben su origen etimológico a la lengua árabe, como ha demostrado con creces y acierto el profesor Neuvonen [15]. Y esa lengua fue la propia de Andalucía en gran parte de su historia.

Menéndez-Pidal (Gonzalo) señala, a su vez, que los pintores de las *Cantigas* tuvieron presente, sin duda, códices árabes [16].

Conclusión

Con todo lo escrito, por mi parte, creo que queda demostrada la aportación de *Las Cantigas,* a las representaciones celestinescas, tanto en lo literario como en lo pictórico, varios siglos antes de que apareciera la obra inmortal de *La Celestina.*

FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER
Juan XXIII, 22
MADRID

[14] GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tom. CL, I, madrid, 1962: «Los manuscritos de las Cantigas», págs. 35 y 34.

[15] ERO K. NEUVONEN, *Los arabismos de las Cantigas de Santa María,* Centro de Estudios Filológicos, Lisboa, 1951, págs. 302 y 303.

[16] GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL, *Est. cit.,* capítulo, «Miniatura árabe y miniatura alfonsí», pág. 46.

Aldea natal

OCASO

Sobre las mismas casas y las mismas cosas
dobla la campana del atardecer.
Me quedo en la encrucijada,
bajo el mismo cielo, con un día menos.
¿Qué fuegos se están apagando con los años
por debajo de los puentes? ¿Qué barcos nuevos?

Desde los muros me está buscando la hora de las sombras.
¿Qué portón se está derrumbando?
¿Qué puerta se está abriendo?
Salen las edades y dejan caer sobre mí
auras de ceniza.

Demorándose bajo tiempos trastornados
¿qué amigo me corta el camino?
¿qué enemigo me sale al paso?
Ay, el Ave Fénix ya no vuela más
como otrora sobre la ciudad.

NOCHE ESTATICA

En lo hondo, bajo los antiguos,
verdes zodíacos,
se cierran los cerrojos,
se apagan los manantiales.

Ponte en la cruz
el pensamiento y las manos.
Las estrellas, al caerse,
nos están lavando el barro.

PAISAJE REMOTO

En el aire y en las aguas
el castillo es uno mismo.
El pasado deja que se vayan
por debajo del portón sus galgos.

Las azucenas andan por el camino
de las primeras búsquedas;
se me antoja que llevan ya
en los cálices la futura ceniza.

Caída de un blasón
esculpido en el portón,
un águila está volando
hacia su destino.

El apicultor celestial
se dobla sobre cubos y colmenas;
está mojando su barba
en la miel de los manantiales.

El pasado se demora
en la edad del jardín.
A pleno vuelo, una golondrina
está firmando el paisaje.

SIGLO

Caminan por el mundo las máquinas sin alma.
Sobre las torres pasan rumores eléctricos intercontinentales.
En los tejados las antenas palpan los espacios
de otros idiomas y de otras noticias.

Se están cruzando en las calles las señales azules.
En los teatros gritan las luces, exaltan la libertad del individuo.
Se vaticinan las catástrofes. Las palabras acaban en la sangre.
En algún lugar se sortea la camisa del vencido.

Llegados para castigar la ciudad, los arcángeles
se han extraviado en los bares con las alas quemadas.
La bailarina blanca les amasa la sangre y sonriendo
se para en las puntas de los pies cual sobre vidrio.

Pero arriba, a mil metros de altura, hacia el oriente,
las estrellas entretejen cuentos por entre los pinos
y a medianoche el hocico de los jabalíes
abre los manantiales.

ALDEA NATAL

para Ion Pillat

Deambulo otra vez después de veinte años por las mismas callejuelas
donde he sido el amigo pequeño de la tierra de la aldea.
Mas ahora llevo dentro de mí la fiebre de la eternidad,
grava negra, herejía culpable.

Nadie me conoce. Solamente el viento y, tal vez, el chopo de oro.
El chopo erguido por un hilo no visto, cual un huso.
Atónita, la torre mirará dos horas más mis huellas,
hasta que me deje perder en el crepúsculo.

¡Todo ha cambiado! Las casas son mucho más pequeñas
que las que crecían en mis recuerdos.
La luz golpea de otro modo las murallas, las aguas llegan diferentes.
Los portones se abren para expresar sus asombros.

Pero ¿por qué he regresado? El espíritu queda aún sin definirse,
mi hora feliz, la más feliz de todas,
todavía no ha llegado. Espera aún
bajo cielos que no se han construido.

SEÑAL DE OTOÑO

Desde el profundo ayer ha brotado
una voz amarga, amarga, amarga.
Al morir, muchos ángeles han dejado
sus cenizas en el país.

Bajo el cielo del ayer se ha dado una señal
dentro del círculo de los engaños.
Después se han ido hacia Saturno
los vientos y las golondrinas.

SEPTIEMBRE

Por entre la verde hora del bosque
ondean olvidados venenos.
Al lado de los lagos desconocidos
crecen prímulas de vida tardía.

Otra vez, la canción antigua
intenta encontrar su murmullo.
Sobre el musgo húmedo estoy leyendo
borradas opiniones de mi juventud.

Con el crepúsculo de los robles llegan
grandes rebaños con cencerros de plata
recordando el sonido de las campanas
de los viejos monasterios desaparecidos.

Un unicornio sin voz
desciende en el anochecer para escucharlos.
Bajo las profundas bóvedas, el bosque
me está matando con tantos sonidos.

LOS CANTANTES ENFERMOS

Una enfermedad sin lágrimas
llevamos en nuestra sangre
y caminamos siempre
hacia la puesta del sol.

Nuestra alma es espada
de fuego apagado en la vaina.
Ay, una vez más
las palabras se petrifican.

Eternos vientos soplan
por entre las ramas de los pinos.
Hemos llegado al mando
sobre puentes de balada.

Cruzamos crepúsculos
con blancas azucenas sobre la boca.
Cerramos dentro de nosotros
un final sin adargas.

Llevamos heridas —manantiales—
abiertas bajo los ropajes.
Aumentamos el sinfín
con una canción, con un secreto más.

Una enfermedad sin lágrimas
llevamos en nuestra sangre
y caminamos siempre
hacia la puesta del sol.

LA MONTAÑA HECHIZADA

Me adentro en la montaña. Un portón de piedra
se ha cerrado lentamente. Pensamientos,
sueños y puentes me hacen subir.
¡Qué lagos cárdenos! ¡Qué alta la hora!
Desde los helechos me está ladrando el zorro de oro.

Fieras santas lamen mis manos; extrañas,
hechizadas, llegan junto con el anochecer.
Por el sueño de los cristales vuelan zumbando
las abejas de la muerte y los años. Los años.

APARICION CELESTE

¡Qué aparición! ¡Ay, qué luz!
Una estrella blanca ha caído en el jardín.

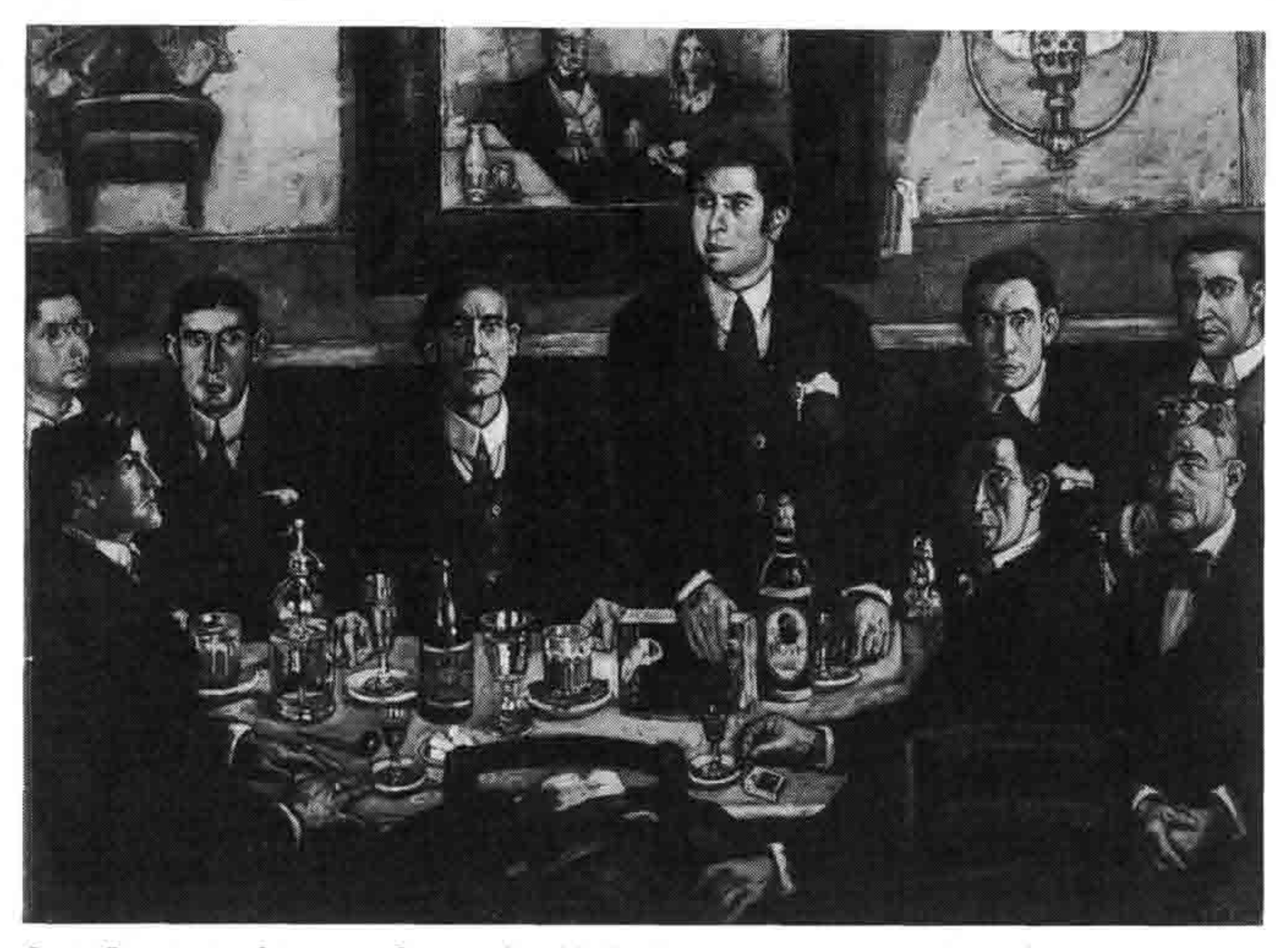
Jamás buscada, jamás esperada: buena suerte,
flecha, flor y fuego.

Se ha caído de la casa del siglo
en la sedosa inmensidad de la alta hierba.

Ha regresado, ay, al mundo una estrella
y mis manos se han quemado al tocarla.

LUCIAN BLAGA

(Traducción del rumano:
Darie Novaceanu)



José Gutiérrez Solana: *«La tertulia del Pombo»* (Museo de Arte Contemporáneo. Madrid).

El doctor Bernardo Sofovich, cuñado y amigo de Ramón Gómez de la Serna, nos ha enviado desde su residencia en Buenos Aires unos manuscritos inéditos del gran escritor español que vivió largamente en Argentina. Ellos incluyen su testamento ológrafo. También ha tenido la gentileza de exhumar un artículo olvidado del mismo Ramón sobre su retrato hecho por Diego Rivera, que reproducimos en este número. La entrega ramoniana se completa con una colaboración del mismo Sofovich y un ensayo de Eugenio Suárez Galbán. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS quiere agradecer la atención del doctor Sofovich que ha hecho posible la publicación de tan interesantes materiales. En cuanto a las dificultades de lectura de las greguerías, dejamos en suspenso las palabras francamente ilegibles y no completamos las frases que parecen meros apuntes de futuras prosas. (Redacción.)

Ramón, en Buenos Aires

Queda poco de Ramón en Buenos Aires, sea porque los que lo trataron ya no existen, sea porque Buenos Aires no lo consideró muy bien que digamos.

Llegó a nuestra ciudad con Luisita, mi hermana, escapando de la guerra civil española. Buenos Aires era muy republicana; Ramón era neutral. Buenos Aires acababa de salir del martinfierrismo, ese movimiento que aún recogiendo en sus páginas, a Borges, Oliverio Girondo, y algún otro, tenía también un poco de cajeterismo [1] porteño. Victoria Ocampo hacía pocos años que había abandonado sus frivolidades del Parque Lezama y había fundado en 1931 su gran obra, *Sur,* aislada en medio de la pampa húmeda cultural.

Los primeros años de Ramón y Luisita aquí fueron duros. *La Nación* le publicaba algo, también *La Prensa, Saber Vivir, Sur.* Victoria, al principio, le ayudaba con cien pesos mensuales, creo que otro tanto hacía Oliverio Girondo. Espasa Calpe le encargaba solapas para su colección Austral, que, a sabiendas de la editorial, hacía Luisa, imitando el estilo de Ramón y por cada una de ellas le daban 7,50 pesos.

Pero fue quizá su momento más brillante: Ramón conferencista reinventó la magia oral, quizá sus mejores greguerías, nunca escritas y tampoco grabadas —queda un disco hoy incontrable que hizo un español, perdido luego en Chile— las dijo en aquellas conferencias; era maravilloso. Su «Conferencia Maleta» fue uno de sus mejores logros: aparecía en el escenario (Amigos del Arte; con público *pituco* [2] o el Centro de Estudiantes de Medicina de Buenos Aires, con un público juvenil dispuesto a divertirse contra el orador) con una enorme maleta, de la que sacaba lentamente las cosas más heterogéneas que puedan imaginarse y a medida que aparecían, con su vozarrón de torero de las conferencias, inventaba greguerías a propósito de los usos más disparatados que podían dársele a lo que salía de la maleta.

El resultado, cualquiera fuese el público, era siempre el mismo, el encanto y deleite de los que le escuchaban.

Existía *Amigos del Arte,* que dirigía Elena Sansinena de Elizalde, dama porteña que, al no poder competir en otro plano con Victoria Ocampo, tuvo el ingenio de convertir a ese centro cultural en el promotor de exquisitas algunas, sorprendentes otras, muestras de novedades culturales, innovadoras en nuestro medio. Así, por ejemplo, mostrar en aquella calle Florida de entonces a 200 metros del Jockey Club, la obra impactante de David Alfaro Siqueiros, o la muy rara del Xul Solar. *Amigos del Arte* organizó varias conferencias de Ramón; sobre Goya, Poe, otra sobre El Greco: en el escenario el orador y sobre un caballete, una pasable reproducción de *El*

[1] Cajeterismo: mentalidad de cajetilla, de «niño pera».

[2] Pituco=Repipi.

Caballero de la mano en el pecho. La sala, repleta de señoras y señores que poco o nada sabían de El Greco —bueno, en España también se enteraron tarde— escuchaba los fuegos artificiales de Ramón que hizo coincidir el final de su charla maravillosa, con, por medio de un artilugio invisible, la sorpresiva caída de la mano y el brazo del caballero, que quedó colgando, indefenso, como si fuera un «pentimento» de El Greco.

Ramón se fue aislando poco a poco y sólo salía con Luisa a algunos lugares de Buenos Aires que amaba sobremanera: Palermo, el Botánico; a la noche después del cine, a cenar en *El Tropezón* [3]. En el cine, elegía siempre la primera fila, para no molestar a los demás concurrentes, porque al instante se dormía con fuertes ronquidos.

Ramón era sobremanera celoso, y siempre que Luisa tenía necesidad de ver a alguna modista le acompañaba. Preguntaba antes el número de la casa porque sostenía que en Buenos Aires, cuando la calle cuya numeración pasara del 2.000, había que ir armado; entonces se colocaba en el bolsillo interior del saco [4] un cuchillito, cuyo mango, como las lapiceras, tenía agarradera para fijarlo en el borde del bolsillo. Y así «armado», la esperaba a Luisa en la calle caminando de un lado a otro sobre el frente de la casa. En general los frentes de las casas del Buenos Aires de entonces tenían la clásica medida de las 10 varas: 8,66 metros.

Fue en esa soledad en la que ayudado por publicaciones de Centro América y las pocas de Buenos Aires que le recordaban, armó su vida, produciendo, entre muchos otros libros una *Interpretación del Tango* y en 1952, este libro hermoso y emocionante que es *Automoribundia.*

Hacia 1955, los intelectuales —pintores y escritores— españoles de izquierda que vivían en Buenos aires, percibiendo el aislamiento de Ramón, decidieron acercarse a él y rendirle homenaje. Luis Seoane, el gran pintor gallego y mi llorado amigo, me pidió que materializara la idea; entonces organicé en mi casa una cena a la que asistieron Rafael Alberti, María Teresa León, Luis y Maruja Seoane, Rafael Dieste y su mujer, una pedagoga tan fea como inteligente, Lorenzo Varela y su mujer Marica Gerstein, que hoy vive su ancianidad en las islas Canarias. La cena fue estupenda y Ramón —ya lo había visto igual en otra ocasión que luego contaré— dominó la noche con su vozarrón, toreó a todos los comensales, brilló como un mago y fue escuchado a la fuerza por todos, con deleite y admiración, durante horas.

Mi mujer de entonces, excelente cocinera, hacía perdices en escabeche, y Ramón que, además de torero, tenía bastante de señorito, desafió a Rafael Alberti a quien dejaba más huecesillos de perdiz en el plato, mejor mondados, sin usar los dedos. Ganó, pero me consta que también las sabía comer con los dedos, que es cuando son más ricas.

Poco antes, estando Pablo Neruda de incógnito —más que de incógnito, de escondidas— en Buenos Aires, me pidió por medio de un amigo común, Rodolfo Aráoz Alfaro, una entrevista con Ramón. Ambos se admiraban sin conocerse. Se hizo la entrevista en casa de Ramón y también entonces Ramón dominó el encuentro con sus graves voces, ante la admiración y la mirada dulce y socarrona de Neruda. En esa

[3] Restaurante de la calle Callao, barrio del Congreso.

[4] Saco=Chaqueta.

entrevista estuvo la joven mujer de Neruda, Matilde Urrutia —la de los *Versos del Capitán*— hermosa y elegante. Hace poco tiempo pudimos admirarla en los diarios de Buenos Aires, encabezando manifestaciones contra Pinochet.

Las últimas veces que vi a Ramón fueron dolorosas, lo vi idéntico a su autorretrato que debe estar en Madrid en la reconstrucción de su cuarto, armado según creo en el Museo de Arte Moderno, un autorretrato que predecía su vejez y su muerte, veinte años después.

En esta época en que el Picassismo, aunque tardío, ha invadido y triunfado en España, es importante hacerle justicia a Ramón en tanto primer español que se ocupó de la obra de su gran compatriota, ante el silencio cultural primero y la interdicción total que rodeó después al pintor y su obra en España. La primera edición de *Ismos* de Ramón es de 1920, con el título *El cubismo y todos los ismos,* y el primero de ellos en la obra, es el Picassismo; luego en la *Revista de Occidente,* 1929, publica en dos números *La completa y verídica historia de Picasso y el cubismo;* este trabajo se editó luego en forma de libro en varios idiomas; y conociendo mi Picassismo —poseo una biblioteca Picassiana de más de 1.500 volúmenes, de los cuales cerca 400 son catálogos de muestras del malagueño hechas en todas las épocas de todos los países del mundo— me dedica su edición alemana con el afecto y la formalidad del parentesco que siempre hacía resaltar. Es más, la primera edición de la *Sagrada Cripta de Pombo,* con aquello de que no se sabe si es primero o segundo tomo, o tomo único, sin fecha precisa de edición, pero aparentemente del año 1921, da cuenta en su página 335, con fotografía de los concurrentes del «... célebre banquete al gran pintor Picasso, celebrado en la sagrada cripta y ya reseñé en otro tomo»; fue en 1918, en «Pombo».

En 1932, en *Cahiers d'art,* publica su artículo: «Le toreador de la peinture», unos de los títulos más felices de la literatura picassiana, que luego reprodujo en castellano en Tenerife, en 1936. Es en ese artículo Ramón acuña una definición de Picasso que la obra posterior del artista confirmará: «... en la gran nación de los gitanos del arte, Picasso es el más gitano de todos. Hay que conocer España para saber de qué fondo abrupto, blasfemo y rebelde brota Picasso». Atención que estos trabajos de Ramón sobre Picasso son, en la bibliografía picassiana, de los primeros en el mundo y en el siglo, luego vendrá el alud; y en el alud Eugenio D'Ors en 1930, a medias entre Inglaterra y Francia y trabajo del que, para vergüenza eterna de su autor, luego se arrepentirá. Más tarde nuestro compatriota Guillermo de Torre, en 1936, junto con *Gaceta de Tenerife* y en el primer trabajo colectivo serio que se conozca, sobre Picasso, intentará una forzosamente corta bibliografía sobre el malagueño.

Ramón le tenía un temor reverencial a la muerte, pero aun frente a ella no dejó de adornarla con orlas ramonianas: días antes de emprender su primer viaje a España, en 1949 (el siguiente será el de la muerte), depositó en mis manos un testamento ológrafo cuya fotocopia agrego.

BERNARDO SOFOVICH
Leandro N. Alem 790, 7.°
BUENOS AIRES
Argentina

Buenos Aires 26 Marzo 1949

RAMÓN Gómez de la Serna

Testamento Ológrafo

En vísperas de mi viaje a España con Luisa Sofovich que es ante notario mi heredera universal y por si falleciésemos los dos en naufragio u otra calamidad, dejo la propiedad de todos mis bienes incluida la propiedad de todos los libros que publiqué, al hijo de Luisa Sofovich, D. Eduardo Ghioldi Sofovich, nombrando a la vez albacea testamentario a mi tío el Dr. Bernardo Sofovich.

En Buenos Aires el día 26 de Marzo de 1949

RAMÓN Gómez de la Serna

Buenos Aires 26 Marzo 1949
RAMÓN Gómez de la Serna

Buenos Aires 26 Marzo 1949
RAMÓN Gómez de la Serna

Greguerías

Sinespaldismo

Parece que envíe el cabezal de este artículo a alguna parte.

Los sin espaldas

Por eso los psiquiatras se ponen detrás de los sin espaldas y ven toda la máquina como relojeros que han quitado la tapa del reloj.

Sin espaldas

Cuando vemos que alguien nos quiere cargar algo pesado pensamos: «Vamos a ver qué hace cuando vea que no tengo espaldas.»

Entre pecho y espalda está todo, pero si está abierta la espalda están medio vaciados, sin ese rebote en el interior, todos los problemas de la vida.

Sin espaldismo

Hay que cuidar mucho el «detrás».

Por ese desmoronamiento de la espalda comienza a pasar el nombre hasta tener la resonancia de su... (ilegible).

Sinespaldismo

Eran resistentes espaldares, como de marmolinos, pero los ablandaron las malas noticias de la guerra.

Sinespalda

Queremos recordar y pensamos, ¿qué llevamos a la espalda?

Sinespaldismo

La mujer cubre un poco la espalda, cambia de ropa al quererse escapar de la vida, pero el detrás no hace fuerza de tapa que debe hacer y a veces... (ilegible) aprovechando lo que la espalda tiene de muro de atrás.

Profesor inglés

Espeleólogo de la literatura española.

convierta que

Aprovecha la ocasión uno de los mejor criticados en un bello libro para desear muchas felicidades.

Inglés

... (ilegible) de buen despertar al mundo todos los días aunque con un poco de naturaleza... (ilegible).

Lawrence

No se puede aceptar la ayuda de los millonarios.
Él crápula se mete con los millonarios y los halaga.
Vive bien.
No acaba de llegar al final.
El es en el fondo inmoral.

Inglés

Carta al profesor de Inglaterra.
Somos arboledas que quedan.

París

Esa ciudad la divide el Sena en dos ciudades, Pa y Ri, la una derecha y la otra izquierda.

Junio en París

Junio en París es ser matrícula de honor de nuevo en todas las asignaturas de la más sabia y vieja universidad del mundo.

París

¿Sabéis por qué París es la patria del espíritu? Porque nunca dejan de salir diarios.

París

El que no se siente huérfano de París no siente el verdadero París, habitado por supuestos seres de mil años que a lo más tienen ochenta y cinco.

—¿Y qué busca usted por aquí?

—Busco la sombra del no crimen.

—¿Qué quiere decir eso?

—Que siempre se supone que se cometió un crimen que no se cometió... Se inventan muchos crímenes cuando en una población de millones sólo toca a un crimen cada cincuenta mil habitantes...

—¿Y qué le puede importar eso?

—Sí, me importa porque cuando topo con la sombra del no crimen me paseo tranquilo por en medio de la noche...

París

Bancos de un solo respaldo para los de adelante y los de atrás y en los que el conquistar consiste en que la que está detrás pase adelante después de las primeras palabras.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

El retrato perdido *

Yo tenía un retrato cubista que era mi orgullo y que me hizo el gran pintor mexicano Diego Rivera, en 1915.

Cuando no creí que iba a perderlo lo había ponderado y descrito con cariño.

Pinté, por mi parte —como pinta el escritor—, la llegada de Rivera a mi despacho con su pipa apagada, con esos ojos suyos que son como retortas alquímicas del mirar, con su amenazador bastón de As de Bastos.

Se hizo en largas tardes, mágicamente, sin hacerme que le mirase a la nariz como piden los «retratistas» irritando nuestro pudor.

A veces tenía que irme y él seguía pintando sin necesitarme, igual que Picasso pintó a Gertrude Stein, en secreto, poco a poco, sin decírselo hasta que un día apareció con ese magnífico retrato en que estaba con un parecido suprasensible.

Durante años había tenido ese retrato frente a mí y cuando se encontraban su imagen y la mía de refilón en un espejo de mi cuarto me sorprendía un parecido mayor que el mío, asomado detrás de mí.

Mi retrato cubista me daba ánimo, me confortaba en las polémicas, me enseñaba a desafiar el porvenir: se podía escribir de otra manera, puesto que estaba bien claro que se podía pintar de otra manera.

Así lo «relataba» yo entonces:

«Yo, ¡qué queréis!, estoy muy satisfecho de ese retrato, que tiene la condición de que es de perfil y de frente al mismo tiempo, y tengo el gusto de explicarlo con un puntero, como quien explica Geografía, pues somos verdaderos mapas más que trozos de paisaje.

Al hacerme ese retrato, Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia adelante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto que cuando volvía del paseo —y no es broma— me parecía mucho más que antes de salir.

El pintor tampoco se estaba inmóvil. A veces pintaba de espaldas a mí, y, sin darme importancia, miraba con más interés que al modelo del paisaje del balcón, o leía un libro como si copiase párrafos de sus páginas con colores de su paleta. Todo el cuadro estaba

* El cuadro a que se refiere este artículo apareció en un remate de la casa Christie, de Nueva York, donde fue vendido por 280.000 dólares en abril de 1983 (Bernardo Sofovich).

rebatido sobre el horizonte, hacia la distancia, sin limitar el espacio, sin que el pintor se hiciese el sueco ante ningún problema y sin que dejase de ser peripatético. Él no me podía tratar como a una momia inmóvil ni como quien, por verme de frente, pudiera hacerse el ignorante de que me conocía de perfil.

Ese retrato es el más estupendo retrato mío. Sus colores me animan y todo él me aparta de lo que de estampa podría haber en mi rostro.»

«Ahí está mi anatomía completa. Heme ahí después de la autopsia que se puede sufrir antes de morir o suicidarse, la autopsia maravillosa y aclaratriz.

El retrato que me hizo Diego es un retrato verdadero, aunque no sea un retrato con el que concursar en los certámenes de belleza. Con ese retrato me siento seguro y desahogado.

La pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto.

Cuando el gran mejicano pintó mis ojos, por ejemplo, no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los "retratistas", pero no para un gran pintor como él, sino que los observó como un técnico, como un "óptico" y se dio cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato, y que eran complementarios y aclaratorios de los otros. En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo el momento de comprensión.

Así como en los ojos, el pintor se guió en todos los demás detalles por un sentimiento científico de pintor más que por un ingenuo fiarse de las apariencias. Siempre el óptico prodigioso.»

Es absurdo tratar la oreja como un parecido. La oreja se desprende, es una forma que hay que simplificar como arabesco y agujero.

El pensamiento vive en los ojos y toda la figura coincide en el entrecejo.

¡Y cuántas más cosas observaba y apuntaba Rivera, de esas que halla, más que la fijeza en el modelo, la intensidad del talento que descifra! Así apuntó mi ojo redondo, con pestañas en forma de estrellificación de la luz en una estrella negra; mi ceja en forma de tilde rabiosa, exaltada, zigzagueante, de una ñ (quizá la ñ de pestañas); mi otro ojo apaisado, entornado, rasgado, ojo con el que nivelo —como con un nivel de agua— lo que el otro ve con locura, con deslumbramiento y embriaguez (de mi otra ceja no hablemos, porque está caída y disimulada, ya que lo digno es no tener más que una ceja elevada y disparatada como los augustos de circo); mi nariz tonta, y mi boca, que aunque es un poco tumefacta, se salva de su tumefacción gracias a ese gesto que ha recogido Rivera y que es como una X de aspas curvas. ¡Cuántas cosas resueltas!

Todo es acierto en este retrato, hasta la posición de la mano que tiene la pipa al fumar en sus tres momentos: primero, el de llevarse la pipa a la boca; segundo, el de tenerla en la boca, y tercero, el de reposar la pipa en el cuenco de las manos; los tres instantáneos, seguidos, casi simultáneos, en amalgama que él consiguió casi sin el punto muerto del guión entre el uno y el otro, porque era el primer pintor que se daba cuenta de que el arte de pintar es un acto de movimiento.

Ellos no hacen obras en que lo menos importante del parecido, lo que hasta desconocemos de nosotros mismos dado con esa profusión, lo que pasamos por alto de las cosas, es lo que triunfa opacamente en ellas, cubriendo la vía clara. Ellos no nos abotargan de materia sobrante, de materia estúpida y pegajosa, de todo eso que es vegetación

impersonal y que no encubre del todo los retratos usuales porque nos miramos a los ojos y al rictus reconocible. Sin embargo, ¡qué gran desazón sentimos algunas veces queriéndonos quitar la careta sofocante, encarada como todas! Los cubistas, llenos de sensatez, evitan a sus modelos esa falsa semejanza, sin transpiración y sin ideas, que les haría parecerse demasiado a la especie vergonzosa. Ellos saben que las cabezas son iguales a las cabezas porque hay demasiados elementos deleznables que las asemejan, y tienden a prescindir de ellos e intentan el frente, el perfil y la espalda. Afirman la idea del cráneo, y en vez de dar la superficialidad, consagran con su reciumbre y su rotundidad el carácter.

En la hora de la revolución se lo dejé a Salvador Bertolozzi para que me lo guardase y cuando ya Madrid estuvo pacificado quise saber su paradero, pero nadie me pudo dar una pista.

Mi querido y admirado Salvador, residente en México, siempre tenía la ilusión de que cuando él volviese a España lo recobraría, pero ahora que él ha muerto ya he perdido las esperanzas.

Alguna vez aparecerá en una subasta, en un museo, ya irrecuperable, porque el único cuadro que no pudo ser pignorado por único, por intransferible, por inmostrable después de haber sido robado, fue el de la Gioconda.

Esos cuadros que desaparecieron en la guerra civil están tapados, *esperan y no es consuelo saber de otros también perdidos, entre ellos un Miró que tenía la condesa de Yebes, con un azul maravilloso, y en el que una escalera de circo subía al cielo en busca de una payasesca luna.*

Mi vínculo con mi retrato cubista de la buena época existirá siempre, sino que durante algún tiempo será secreto y estará silenciado.

Ahora vivo dos vidas, una subterránea y otra sobre la superficie de la tierra.

A veces me acuerdo de él y me pregunto: «¿Dónde estará? ¿En qué sótano de latrocinio se oculta? ¿Los detectives darán con él? ¿Sufre el peso de su pesada tapadera?»

Es ése un robo con algo de homicidio. El retrato mío está secuestrado y a medio asfixiar en su mazmorra desconocida.

Mi retrato entró entre lo individualista victorioso, fue un estrellarse en él del palurdo realismo como en el parabrisas del automóvil veloz se estrellan como algo más que un insecto el tábano vulgar.

Aquel cuadro es ya como una entelequia y si lanzo su reproducción de colores en colores es para avisar a la policía del mundo y a los directores de museos de Arte Moderno por si ven llegar ese cuadro con huellas dactilares inconfundibles. ¡Deténgalo!

No sé ya dónde estoy ni dónde está y tengo ya un pedazo de mí que me falta como una mutilación y como si esa sombra de mí mismo fuese topo de ocultación.

Pertenece mi retrato a un arte en alto, para los Motezumas, no para las multitudes que les rodearon y a las que hacían subir altas escaleras de piedra —nada de ascensor— para revelar su categoría y hacerse inasequibles y difíciles en las alturas.

Aquella revelación anatómica que consiguió el gran pintor mexicano ya no podrá ser operada y disecada de nuevo.

Diego Rivera ya va por otros caminos, dejó aquella manera que estaba muy bien y en la que encontraba fijezas sin fealdad, sin esas tumefacciones que tiene la realidad.

Voluble, con una volubilidad espeluznante y monstruosa, ha variado muchas veces de

camino y se dedica a una gigantomaquia que le revela como un dragón pictórico.

Con una positiva genialidad varía de ensoñaciones de la realidad como de mujeres.

Mi vieja admiración y mi pacto emparentador con él por haberme hecho el retrato hace que yo siga sus evoluciones y sus aventuras.

Como yo asistí en el estudio del pintor Eduardo Chicharro a la revelación primera de su pintura el año 1907 y como sé cómo se arraigó en lo español comprendiendo a Toledo en espiral de cuestas hacia el cielo, volviendo a comprender Madrid cuando se refugia en España al estallar la guerra europea, no me explico su retrato de Hernán Cortés, ese retrato que él dice haber deducido de mediciones de huesos de sepulcro.

Las representaciones de Hernán Cortés que han quedado de su época, tanto pictórica como biográfica, revelan que fue un hombre esbelto, de buen rostro y buen perfil, caballero de alta frente y recortada barba.

«Fue de buena estatura e cuerpo e bien proporcionado e membrudo», dice Díaz del Castillo.

«Era Fernando Cortés de buena estatura, rehecho y de gran pecho; el color ceniciente, la barba clara, el cabello largo», dice López de Gomara.

«Fue Cortés hombre de mediana disposición, de buenas fuerzas, diestro en las armas y de invencible ánimo; de buen rostro, de pecho y espalda grande, sufridor de grandes trabajos a pie y a caballo», dice Cervantes de Salazar.

El gran conquistador, al que sería bastante su mucha heroicidad para sublimar su figura, era caballero, es decir, cabalgador y por eso tenía un poco zambas las piernas.

Sólo se explica esta agresiva de Rivera porque es como un ogro y acomete de cuando en cuando los grandes mitos y los grandes símbolos.

El pintor por el esfuerzo obsedante que significa su trabajo es siempre un poco agresivo, pero cuando es genial y monstruoso como Rivera y es pintor mural y ha logrado llenar de figuras en acción, kilómetros y kilómetros de pared, tiene una vida delirante un tanto irresponsable, pues la masa pictórica es ya como una tentación que le empuja, una avalancha de rebelión cuya ola le cubre y estando dedicado precisamente a poblar de imágenes el mundo padece una interior y fatal iconoclastia.

La monumental pintura mexicana tiene una fuerza constrictora a la par que constructora.

El ogro poderoso está atravesado por el ídolo azteca con su boca de león. En el fondo sufre la contradicción del elemento español y el otro elemento ancestral. Diego Rivera en esa encrucijada ha exaltado hasta el sacrificio humano con estas palabras: «La víctima se convertía en libro sagrado de entrañas reveladoras del Macrocosmos y su corazón como espléndida flor sangrienta era ofrecido al Padre Sol, centro irradiador de toda posibilidad de vida, o al magnífico y bello Huitzliopoxtli, el de pico y alas de pájaro, es decir, el que en la guerra florida daba a los hombres la posibilidad de ser más bellos que los tigres y las águilas. O a Tlaloc, el de los grandes ojos redondos, poseedor del secreto de las aguas engendradoras de la vida en la tierra. Todos ellos libertadores del final por pudrición lenta, por miserable condición de enfermedad disgregadora del ser, o por consunción por vejez o por lenta reducción a la impotencia total, supremo bien que puede alcanzar el mortal incapaz de preferir a esto el Sacrificio.»

El muralismo es una fermentación de frutas, máquinas, árboles, mujeres y hombres.

Es un nuevo fenómeno de rebelión de la pintura, una exacerbación del pintor y su creación, otro lanzamiento de «torrebabelismo».

Los andamiajes de Diego Rivera van subiendo cada vez más arriba y un día llegará a pintar la pared lateral de un rascacielos, de abajo a arriba, superando todo cartel de publicidad.

Esos murales son lo dantesco sacado a flote sobre la tierra, así como el verdadero Dante fue todo hundido bajo la tierra, en el abismo.

Yo no soy muy partidario de los frescos inmensos en que todo es desmesura y además veo su peligro conminativo en esa amenaza de bombardeos que preña el porvenir pudiéndose llevar el soplo atómico los más firmes muros.

Los cuadros se pueden ocultar en lo muy profundo pero la pintura al fresco tiene que afrontar los peligros del futuro, indesprendibles de su muralla.

Pero Diego Rivera está ya lanzado a la pintura arquitectónica y quizá había nacido para ella y sólo ella le puede bastar. Necesita esa exuberancia, ese desahogo máximo y vestido de overol gasta vajillas y vajillas de platos que él convierte en paletas facilitadoras.

Necesitaba ser para desfogarse un albañil de grandezas.

Su última obra ha sido el mural del agua y ya en esa obra ha tomado parte de la tierra, de la cueva y del aire. El dragón ha hecho enredadera artística, alfombra, conchología y serpentario de su plástica, desafiando al surgente con sus pinturas hidráulicas.

Le han concedido para que lo ilustre y lo decore, como a un titán, el túnel de la gruta hontanar por donde pasan de sol a sol ciento cuarenta millones de galones de agua, lo que consume diariamente la ciudad de México, obra que ha valido en total veinticuatro millones de dólares.

Rivera ha coloreado todo lo que contiene el agua, ha pintado sobre la fuente manadera al hombre sediento con dos grandes manos en que sorbe el rico elemento y se le escapan grandes gotas como perlas, atreviéndose, además, con el relieve tendido del dios de las aguas que tiene algo de enorme futbolista acostado a los pies de su arco.

Yo tenía con mi retrato unas acciones de ese arte extraño, sacrificador, volcánico, tributario de dioses con nombres de farmacia precolombina, pero ahora que me lo han robado estoy desorientado, viendo visiones, observando ese ojo de agua con mi ojo tuerto, pero siempre admirativamente, pues por encima de Rivera hay que tener en cuenta que en esa pintura hay una nueva fuerza orgullosa del mundo y la violenta intemperancia de quien se levanta sobre su complejo de inferioridad —definido por el filósofo mexicano Samuel Ramos—, y aún no se ha podido depurar de sus más antiguos resentimientos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
(Revista «Saber Vivir», año IX, número 100. Buenos Aires, abril-mayo-junio 1952)



Luisa Sofovich y Ramón.

Hacia Ramón a través de Torres Villarroel

Sin duda alguna, la relación más visible entre Torres Villarroel y Ramón Gómez de la Serna es la lingüística, la habilidad conceptista, el juego de palabras que caracteriza a ambos escritores. *Automoribundia,* en efecto, bien podría ser un título torresiano, además de quevedesco [1]. Pero existen otras relaciones, sin embargo, igualmente visibles, visibilidad que se registra de forma muy concreta al comparar las autobiografías de ambos autores. Ascetismo, al lado de vanidad, acompañados igualmente por la rebeldía: he ahí tres semejanzas particularmente notables, aunque no ignoramos que las tres pueden verse citadas con frecuencia como bastante típicas del carácter español e hispánico en general. Pero antes de caer en la tentación de fijar constantes literarias y nacionales [2], adelantemos que la coincidencia de estos tres elementos en las dos autobiografías que nos preocupan, no obsta para que las dos obras constituyan un ejemplo de textos polares dentro de un mismo género.

Dicho de una vez, comparar la autobiografía de Torres con la de Ramón exige reconocer a todo momento las distintas —radicalmente distintas— funciones a que

[1] De «quevedesco» lo califica José-Carlos Mainer en su «Prólogo» a *El incongruente* (Barcelona: Picazo, 1972), pág. 11. Ya hicimos esta misma observación en cuanto a ese título ramoniano en la nota 2 de «Voces narrativas y estructura autobiográfica de Automoribundia», conferencia pronunciada en Aix y en el Segundo Congreso dedicado a la autobiografía hispánica, en cuyas *Actas* se publicará. Ahí, además, mencionábamos la utilidad de una comparación entre la autobiografía de Ramón y la de Torres, que es lo que ahora intentaremos llevar a cabo si bien en aquel entonces, y como se podrá deducir de esa misma nota al calce, aún no nos habíamos percatado del todo de las conclusiones contrastantes que establecería esa comparación. Límites de tiempo y espacio no nos permitieron desarrollar ahí ciertas ideas que ahora analizaremos más detalladamente.

[2] Sin en ningún momento querer negar el valor de semejantes estudios basados sobre supuestas idiosincrasias nacionales, aunque siempre con la debida cautela. El tema no ha dejado de preocupar a la crítica (si bien queda mucho por hacer aún), desde que, a principios de siglo, Anna Robeson Burr dedicara alguna atención a él (subjetiva como fuera) en el capítulo XI, «Nationality and Profession» de su *The Autobiography. A Critical and Comparative Study* (Boston, Houghton Mifflin, 1909), págs. 191-211, especialmente a partir de la pág. 198. Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, s. f.), en especial, págs. 12-13; Juan Carlos Ghiano, «Autobiografía y recato», *Ficción,* núm. 14 (julio-agosto, 1958), págs. 113-116, y el editorial anónimo titulado «Las zonas desérticas de nuestra literatura», *Revista de Literatura,* IV, núm. 8 (octubre-diciembre, 1953), pág. 262, serían tres de los escasísimos ejemplos de crítica hispanista que ha tocado el tema en su manifestación hispánica, más que internacional. En este último sentido —más olvidado aún entre los hispanistas— cabe mencionar el ensayo de Paul Ilie, «Franklin and Villarroel: Social Consciousness in Two Autobiographies», *Eighteenth Century Studies,* VII (1974), págs. 321-342, excelente muestra de ese posible valor de un estudio basado sobre características nacionales. Finalmente, y volviendo ahora a la manifestación hispánica, nosotros mismos abordamos el tema en «La autobiografía en España (Más reflexiones hacia el orientalismo)», *Sin nombre,* III, núm. 3 (enero-marzo, 1973), págs. 26-37.

son sometidos ciertos elementos, en principio semejantes, pero en concreto y textualmente, de muy diferente propósito y sentido. Entenderlo bien, llegar al fondo de esa simultánea semejanza y diferencia autobiográficas, supone, claro está, y por lo pronto, entender mejor dos personalidades autobiográficas. Luego, por ser precisamente tales (autobiográficas), y superado todo prejuicio en contra de la vida como posible fuente para la crítica, supone, asimismo, disponer de un conocimiento que podría resultar muy útil y aprovechable para mejor entender y descifrar ahora dos personalidades creadoras y sus respectivas creaciones en general [3].

Salta a la vista el conflicto entre la vanidad mundana y el espíritu ascético que se da en las dos autobiografías. En la *Vida* está documentado de sobra el asunto [4], mientras que en *Automoribundia,* sólo hace falta leer unas páginas para apreciarlo. Dios, ajuste de cuentas con la vida, arrepentimiento, examen de conciencia, pecado, misericordia: términos y conceptos ascéticos y religiosos en el «prólogo» de una autobiografía, que no dejará unas páginas después de convertirse en una apología jactanciosa, al igual que la de Torres, pues [5]. Pero con una diferencia fundamental. Y es que lo que es en Torres y su *Vida* objetivo fundamental, será en Ramón y la suya algo subordinado a un fin autobiográfico mayor.

Enfoquemos específicamente ahora la estructura apologética de ambas autobiografías para captar del todo esta diferencia. A pesar de la oposición, o matización, que nos han hecho ciertos críticos [6], seguimos creyendo que el motivo apologético-laudatorio es el factor estructural determinante de la *Vida,* de Villarroel [7]. Asegurarle a todos sus contemporáneos de su valía personal, social y profesional, es para Torres

[3] En vista de esa escasez en cuanto a crítica hispanista dedicada al género autobiográfico que mencionábamos en la nota anterior, hay que pensar que aún no ha apreciado del todo esa crítica estas posibilidades del género frente a una visión más cabal y general —aunque no por eso menos importante en determinadas obras y circunstancias— de la personalidad creadora y su creación, modificada como tenga que estar siempre por el texto particular que se estudia en cualquier momento dado, conviene repetirlo siempre. Cabría reflexionar aquí sobre la importancia que atribuye cierta escuela histórica a la biografía como método para mejor entender una época, método que, a primera vista, al menos, podría ser aplicable asimismo a la autobiografía. Véase al respecto Donald Greene, «The uses of Autobiography in the Eighteenth Century», Philip B. Daghlian, editor, *Essays in Eighteenth-Century Biography* (Bloomington, 1968), pág. 55.

[4] Siendo Russell P. Sebold la fuente principal en este sentido, y especialmente en su «Mixtificación y estructura picarescas en la "Vida" de Torres Villarroel», *Insula,* núm. 204 (noviembre 1963), págs. 7 y 12, recogido posteriormente en su libro *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel* (Barcelona, Ariel, 1975), págs. 131-149.

[5] Para *Automoribundia,* 1888-1948, utilizaremos la edición de Guadarrama (Madrid, 1974), en dos tomos, citando por tomo y página, y cuando sea necesario, añadiendo el capítulo. Para la *Vida* de Torres, usamos la edición de Guy Mercadier (Madrid, Castalia, 1972).

[6] Como Dámaso Chicharro, para citar al más reciente, en la «Introducción» a su edición de la *Vida* (Madrid, Cátedra, 1980), en especial, página 68, aunque no nos consideramos tan «exclusivista y tajante» como se nos pinta ahí, y como tendremos ocasión de ver después.

[7] Según expusimos en *La «Vida» de Torres Villarroel: literatura antipicaresca, autobiografía burguesa* (Chapel Hill: University of North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1975), especialmente en el capítulo II, «La estructura autobiográfica de la *Vida»,* págs. 57-85, publicado antes como artículo en la revista *Hispanófila,* núm. 41 (1970), págs. 23-53. Sirva este libro nuestro como fuente de las ideas sobre la *Vida* que aquí volveremos a presentar, si bien cuando sea necesario, haremos referencia concreta a él.

principal y primordial. También a Ramón le interesa el reconocimiento, por supuesto, como se puede sospechar ya por el solo hecho de haber escrito una autobiografía, género que de una forma u otra implica ya una apología que suele engendrar a su vez una confesión, ya bien religiosa, ya bien mundana, pero en todo caso siempre susceptible de jactancia, en mayor o menor grado, y disfrazada como pueda estar [8]. Pero a Ramón le interesa un reconocimiento muy concreto, y de una forma tan especial, hasta hacernos sospechar ese motivo mayor y trascendental detrás de su afán de ser reconocido.

Si Torres pide aprobación como persona, catedrático de matemáticas, escritor de almanaques y pronósticos (así como de otros géneros), burgués y *self made man,* Ramón se limita a hacer hincapié en su contribución literaria. Este énfasis en lo literario de *Automoribundia* se manifiesta desde la primerísima frase del «prólogo»: «Titulo este libro "Automoribundia", porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente e(sic)1 estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras» (I, pág. 10). Tarde o temprano, surge siempre la dimensión de escritor, el aspecto literario, y con el mismo «ciego empuje de jabalí» (I, pág. 120) con que nos describe Ramón el nacer de su vocación literaria. Bien podríamos aprovechar aquí —por lo significativo— otro de esos títulos tan acertados con que Ramón rubricaba inconfundiblemente sus libros. Nos referimos nada menos que a su primer libro, *Entrando en Fuego:* la expresión coloquial cobra ahora una carga semántica especial, y hasta casi literal. Fuego —eso mismo— pasión, y con el carácter de una lucha ideológica, es lo que será la literatura para Ramón. Fuego-pasión, y fuego-lucha también, recordando así al soldado que entra en combate por primera vez, origen precisamente de esa frase coloquial. Ramón quiso ser —y lo logró— un mártir de la literatura, renunciando a todo con tal de poder seguir escribiendo, y escribiendo hasta solapas de libros para poder sobrevivir [9].

---

[8] Para la mezcla, más o menos inevitable, de diferentes formas, o subgéneros, dentro del género autobiográfico, puede consultarse Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge, Harvard University Press, 1960), capítulo I, dedicado justamente a la definición de la autobiografía como especie literaria. Desde la publicación de este libro, han aparecido otros que bien merecen la pena de tomarse en cuenta, y Francia, en especial, es el país que recientemente ha revelado una gran inquietud en lo que a la literatura autobiográfica respecta, al menos en comparación con la relativa indiferencia de años anteriores que caracteriza el género por lo que a la crítica literaria se refiere. Así, para citar sólo algunos títulos, están los de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (París, Seuil, 1975), y *Je est un autre* (París, Seuil, 1980), el de Beatrice Didier, *Le journal intime* (París, Presses Universitaires de France, 1976), sin agotar, ni mucho menos, la lista, siendo Francia asimismo el país donde se han celebrado los dos primeros congresos internacionales dedicados a la autobiografía hispánica, organizados, casualmente, por el villarroelista francés, cuya edición de la *Vida* es la que utilizamos aquí, Guy Mercadier. Las actas del primero de esos dos congresos podrían sumarse, pues, a la lista, habiendo sido publicadas con el título de *L'autobiographie dans le monde hispanique* (Aix, Université de Provence, 1980), así como las del segundo, cuya publicación es inminente, según dijimos ya en la nota 1. Hay otro título que nos es de especial interés, el de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre* (París, Seuil, 1980), ya que está dedicado a la forma específica del autorretrato, modalidad en la que cabe y entra perfectamente *Automoribundia* con gran naturalidad, conforme nos esforzamos por señalar en nuestra conferencia citada igualmente en la nota 1.

[9] «... sentí la vocación de mártir que había de formar mi vida literaria», nos dice en I, pág. 113, martirio

Una repercusión inmediata de esta diferencia parece manifestarse en el mayor carácter de vaguedad —y hasta posiblemente de invención— de que es susceptible la apología de Torres, en contraste con la concreción ramoniana. En *Automoribundia* se registra una tendencia a señalar en términos específicos tal o cual aportación de la que se enorgullece el narrador, ya bien sea su adelanto por unos treinta años al surrealismo (I, pág. 251), o al teatro de Pirandello (I, págs. 206-207), o su conciencia igualmente adelantada con respecto al significado del futurismo de Marinetti (I, pág. 252), o su escalofriante imaginación literaria que lo lleva a lanzar una bomba atómica en una de sus novelas años antes de que la ciencia descubriera dicha bomba (II, pág. 685) [10]. Bien: en Torres, y no obstante la documentación que brinda el trozo VI de la *Vida,* la tendencia usual es la contraria, limitándose el narrador a asegurarnos de que —pero no por qué— valen sus obras, y apelando, además, a la autoridad de otros como prueba, desde los «duques, los condes, los marqueses, los ministros y las más personas de la sublime, mediana y abatida esfera» (IV, pág. 170), hasta el propio rey (véase el «prólogo» al trozo V, pág. 186), sin olvidar de mencionar que los extranjeros que visitaban Salamanca ya no preguntaban por la Universidad, sino por don Diego de Torres (V, pág. 223). De modo que los argumentos concretos que explicarían el valor de sus obras son reemplazados por la aclamación de la sociedad. Lo cual podría delatar una inseguridad de ser por parte de Torres, quien, en efecto, revela en su *Vida* un profundo complejo de inferioridad [11]. Esa «conciencia de una imposibilidad», ese

---

que le convertirá en «solapista», actividad que nos describe en II, capítulo LXXXIV, págs. 631-634, y extremo —repetimos— al que llega Ramón con tal de no renunciar a la literatura y al oficio de escribir, por mal que pueda vivir, o subsistir, de él, definiéndose desde muy joven como «monomaníaco literario» (I, pág. 174), sin excluir la radio (de la que nos habla ahora en II, págs. 502-505), forma próxima a la literatura, tanto en su dimensión de crónica como en la de periodismo y en la de literatura oral. Sobre el ascetismo literario de Ramón que le lleva a tales extremos como el de «solapista», y que después analizaremos más detalladamente, han hablado Mainer, bajo «Un asceta literario», en su «Prólogo» citado (págs. 14-16), así como Antonio Tovar, en «Ramón, asceta», *Ensayos y peregrinaciones* (Madrid, Guadarrama, 1960), págs. 286-299, sin proponerse ninguno de los dos apurar el tema a sus últimas consecuencias.

[10] Para salirnos momentáneamente de *Automoribundia,* cabe recordar que en *El incongruente* un personaje sueña con lluvia de flores (véase la página 173 de la edición citada). Unos cuatro años después de la muerte de Ramón, la célebre lluvia de flores (aunque no onírica en este caso) sobre Macondo de *Cien años de soledad* (pág. 125 de la Editorial Sudamericana [Buenos Aires, 1968], si bien la primera edición es de 1967), quedaría como muestra típica de lo que se ha llegado a llamar «realismo mágico». Simplista sería siquiera sugerir que García Márquez debió haber leído ese pasaje de la novela ramoniana. Lo que sí procede es apreciar cómo una vez más esa imaginación de Gómez de la Serna abarca futuras posibilidades (el propio Ramón, hablando en *Automoribundia* de *El incongruente,* publicada por primera vez en 1922, no deja de relacionarla con Kafka, cuyas primeras obras no aparecen publicadas hasta 1926, como nos recuerda en II, pág. 722). Entre tantos temas aún por explotar en cuanto a Ramón y su obra, no sería éste el de menor interés, aun cuando algunos críticos lo hayan tocado ya de pasada, tal como Fernando Ponce en «Ramón, hoy: hacia mañana», *Ramón Gómez de la Serna* (Madrid, Unión Editorial, 1968), págs. 147-151, si bien poco hay de concreto ahí. El que hallamos elegido un ejemplo de realismo mágico en cuanto a esa capacidad de anticipo por parte de Ramón, también se debe al interés especial que podría tener la posible relación entre ese estilo y el de Ramón. Sabido es que uno de los primeros y más representativos cultivadores del realismo mágico, Alejo Carpentier, se había imbuido del ambiente vanguardista y surrealista en el que tan a su aire se movió siempre Ramón.

[11] Idea que ya desarrollamos en el capítulo II de nuestra *ob. cit.*

«sentimiento de dependencia respecto a un creador» que ve Marichal en Torres [12], nos interesa a nosotros, no tanto desde la perspectiva teológico-filosófica, sino más bien la psicológica: inseguro ante sí y ante los demás, Torres se refugia en el prestigio social que implica ser el doctor «más requebrado de las primeras jerarquías» (V, pág. 232); temiendo la imposibilidad de ser —y de convencer a los demás de ser— todo lo que quiere y dice ser, se escuda detrás de la burla y de la broma, afirmando y negando simultánea y constantemente el valor de sus obras. Su risa del mundo y de los que creen en sus obras, no engaña, sin embargo, a ningún lector atento, que bien entiende que se trata de la risa patética de quien sufre una tremenda inseguridad y sentido de inferioridad, de los que pretende despistar con esa risa. Mezcla de mundanidad y ascesis, sí, pero muy hábilmente manejada para crear una impresión de campechanía, con la cual intenta ocultar ese sentimiento de insuficiencia [13].

Tan obsesiva y agobiante es esa necesidad de Torres de creerse, o hacerse creer, importante, y contrarrestar así su sentido de inferioridad, que su apología no excluye la posibilidad de invención, conforme ya adelantamos. Existen claros indicios de que Torres exageraba cuando le convenía, y mucho le convenía inventarse, o exagerar, si se prefiere, la persecución por parte de sus enemigos que tanto menta en la *Vida,* y que tanto sentido de importancia da a su persona, como él mismo no dejará de reconocer (véase, por ejemplo, IV, pág. 171) [14]. Con lo cual llegamos a entrever con bastante lucidez el carácter contradictorio de la rebeldía torresiana, la cual no es tal, en el fondo, sino todo lo contrario, un deseo igual de obsesivo y agobiante de ser aceptado por el *establishment.* También aquí las trayectorias de ambos autobiografiados no pueden ser más polares. Resentido por el rechazo (imaginado o exagerado) de parte de la *intelligenzia* oficial de la Universidad de Salamanca, Torres reacciona con la rebeldía. Esta nace, claro está, no de ningún móvil de carácter ideológico, sino justamente de la herida psicológica que deja en él el no saberse, o sentirse, aceptado. Y como argumento y venganza en contra de sus enemigos por dicho rechazo, Torres les tira en cara constantemente su aceptación y éxito general ante toda la sociedad. En su juventud tuvo unas aventuras algo picarescas y bohemias; en su madurez y vejez, alcanza la cumbre de toda fortuna burguesa, de lo cual se siente muy orgulloso.

Justamente el contrario es el camino recorrido por Ramón. Hijo de un funcionario de Estado algo acomodado —mediana burguesía madrileña de fin de siglo— llegará a ensalzar y a vivir la bohemia y la pobreza con un sentido casi religioso (véase I,

[12] JUAN MARICHAL: «Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo», *Papeles de Son Armadans,* núm. CVII, págs. 305 y 306, mayo, 1965.

[13] Hacemos referencia, claro está, a la tesis de SEBOLD *(art. cit.)* al aludir a esa mezcla de mundanidad y ascesis en Torres, cuya principal función autobiográfica, que aquí volvemos a señalar, estudiamos ya en el mismo capítulo II de nuestra *ob. cit.* No tardaremos en ver por qué a esa campechanía forzada de Torres se opone —por más auténtica— la de Ramón, cuyas palabras al final de *Automoribundia* tienen mayores razones para cobrar un sentido e interpretación más literales «...pero si alguien dudase de la veracidad y exactitud de lo que digo: ¡que le frían un huevo!» (II, pág. 764).

[14] Véase, también, la nota 10, pág. 70 de nuestra *ob. cit.,* y téngase en cuenta, además, que las ventajas que le proporcionan las críticas de sus enemigos, y que Torres, por esa misma razón, pudo haber exagerado, no contradicen necesariamente la manía persecutoria que Mercadier ve en Torres («Introducción» a *ed. cit.,* pág. 27).

cap. LVI, págs. 392-398) [15]. La bohemia —pasajera y juvenil en Torres— se convierte en ideología existencial en Ramón. El *establishment,* la sociedad, los honores oficiales, que tanto anhela Torres, es justamente lo que tanto aborrece ese enemigo acérrimo de la Real Academia y de la cátedra que fue Ramón Gómez de la Serna [16].

Se entiende mejor ahora por qué la apología del salmantino dieciochesco resulta vaga, y vacilante, delatando una inseguridad tanto profesional como personal. En pleno contraste, la de Ramón respira ese aire de «insobornable» con que otro ha descrito su honestidad literaria [17], y la que hizo que Ramón se mantuviera siempre firme ante el fuego en el que decidió entrar, y del que salió sin ninguna concesión. Es decir, a la inseguridad torresiana, se opone la seguridad ramoniana. El clamor por piedad de Villarroel, que tan dramáticamente señala esa necesidad suya de ser aceptado, sea como fuera, por el lector [18], es incompatible con el fuerte sentido de convicción que caracteriza a Ramón. Y si en términos estructurales, esto se traduce en la ya mencionada vaguedad, y hasta sospecha de invención, por parte de Torres y en cuanto a los hechos que pretenden sustentar su apología, por otro lado, se explica también el carácter machacón y obsesivo con que el narrador de la *Vida* acusa a sus enemigos, y se autojustifica, contrastando ahora con esa mayor atención que da *Automoribundia* a anécdotas literarias e históricas, ausentando de sus páginas semejantes diatribas y polémicas personales, aun cuando no deje en determinado momento de aludir a las «encerronas» (II, pág. 754). «Apología» en el caso de Torres significa una defensa del yo a brazo partido; en el de Ramón, cabe más bien la acepción de hacer constatar una serie de logros, no ajenos —sería difícil— a la autoalabanza de la confesión mundana, pero sí lo suficientemente divorciados del apasionamiento personal, hasta resultar esa constatación más fundamental que toda defensa o alabanza (siendo lo contrario el caso de Torres, sin necesidad de repetirlo) [19].

De modo que el elemento de vanidad mundana que se registra en ambas autobiografías responde a, y resulta en, actitudes totalmente polares. Al lado de esa apología y confesión laicas, sin embargo, ya hemos visto que en las dos obras se

---

15 Del espíritu bohemio de Ramón ha hablado FRANCISCO UMBRAL en *Ramón y las vanguardias* (Madrid, España-Calpe, 1978), pág. 48.

16 A la Academia, por ejemplo, vuelve a fustigarla, junto con los académicos Marañón y Baroja (a quien nunca pudo perdonar su ingreso en ella), en II, pág. 592, mientras que su antipedagogía se puede ver en II, pág. 564, reafirmando ahí su «libertad y holgura de hombre» de escritor por encima de la seguridad que ofrece la cátedra (II, pág. 564). Ya tendremos ocasión de añadir ejemplos después de su actitud antipedagógica.

17 MAINER, en su «Prólogo» ya citado, pág. 15. Vale la pena reproducir aquí las siguientes palabras de Ramón: «¿De qué puede satisfacer el éxito literario si ha mentido uno hasta al lanzar la mentira del arte que debe ser honda verdad en el anhelo y en el fervor? ¡Eso nunca!» (I, pág. 243).

18 «Ténganme lástima, que soy más digno de ella que de la crítica insolente ...» (V, pág. 224).

19 «Fundamental» siempre aquí en el sentido autobiográfico, naturalmente. Dicho de otro modo, la apología de Ramón puede aceptarse como reflejo directo —siempre, otra vez, en términos generales—, de su personalidad, sin necesidad de pasar por el prisma de la interpretación textual que descubre los componentes de la personalidad detrás de los hechos de la apología, proceso que exigen Torres y su *Vida.* Sobre este tema de la íntima relación autobiográfica entre narración y narrador, volveremos después, quedando claro desde ahora, no obstante, que los hechos narrados en una autobiografía sirven siempre en función de la personalidad autobiografiada.

registran cierto tono y espíritu ascéticos. Urge ahora descifrar y distinguir bien la función que en cada una de estas autobiografías ejerce dicho ascetismo.

No es difícil adivinarlo en lo que a la *Vida* respecta. Sin en ningún momento negar un sentimiento auténtico de parte de Torres [20], hay que relacionar su ascetismo, no obstante, con su gran deseo autobiográfico de ser aceptado y reconocido. En su *Vida,* la humildad ascética funciona a manera de muelle que absorbe toda crítica que pueda suscitar la autoalabanza y jactancia en que cae constantemente el narrador. Ese narrador le asegura a su lector de la condición humilde y religiosa que le caracteriza, para acto seguido contradecirla, jactándose de sus proezas, encubiertas como puedan estar bajo el supuesto propósito de presentar simplemente «noticias ciertas y asunto verdadero» («Introducción», pág. 58). Y si hemos de dar algún —aunque no todo— crédito a la tesis de otro respecto a la importancia que tiene la Inquisición en la estructura de la *Vida* [21], entonces, y en efecto, un semblante ascético resulta de lo más conveniente ante semejante institución, la cual viene a ser ni más ni menos que uno de los más temidos dioses de la sociedad y del *establishment,* con los que en el fondo y siempre quiere estar Torres (exceptuando, posiblemente, aquella etapa juvenil, rebelde, algo picaresca y bohemia a la vez que ya hemos mencionado).

El asunto resulta un tanto más complejo en *Automoribundia* (título de por sí ascético, según se habrá observado ya, al estar basado en un juego conceptista que nos remite a la conocida máxima ascética del vivir como progresivo morir). Pues a pesar del tono religioso registrado en el «prólogo», así como de ciertas declaraciones de fe (en Dios, al menos, a quien Ramón dedica todo un capítulo, el LVIII de II, págs. 407-413), el tema en *Automoribundia* no suele estar directamente relacionado con una religión establecida, y ni siquiera, incluso, tiene que estar relacionado necesariamente con lo religioso. Más que de «resignación católica» *(Vida,* III, pág. 106), o de tentarse lo católico *(Ibíd.,* V, pág. 195) como Torres, Ramón asume posturas equivalentes, pero aplicándolas a su causa literaria y artística, la cual, como veremos, conlleva una serie de implicaciones de carácter también ético, por cuanto supone un mundo más humano y menos cínico que el que Ramón considera le ha tocado vivir como hombre del siglo XX. Su ascetismo, pues, es el proveniente de tales conceptos como «causa», «sacrificio», «ideal», tan aplicables a católicos acérrimos como a militantes políticos, o, en ese caso, a cualquiera que dedique y consagre su vida a una causa. Luego, para mayor diferencia con respecto a Torres y su *Vida,* en Ramón y *Automoribundia* ese ideal que ocasiona el ascetismo se convierte a la vez en motivo y fin de la escritura autobiográfica. No una resignación que —por sincera que pueda

---

20 Conviene citar ahora algunas palabras nuestras al respecto, las cuales creemos contradicen cualquier actitud «exclusivista y tajante» de nuestra parte (vuelva a verse la nota 6): «Que la *Vida* refleja un violento conflicto entre dos inclinaciones contrarias del autobiografiado, mundanidad y ascesis» (SEBOLD, *art. cit.,* pág. 7), no lo discute nadie, pero que no pasa de ser un reflejo o sombra de una lucha interna que aquí el autor decide a favor de lo primero, nos parece igualmente indiscutible» (SUÁREZ-GALBÁN: *ob. cit.,* pág. 84).

21 CHICHARRO: «Introducción, *cit.,* pág. 77. Que la Inquisición podría ser un factor que explicara el semblante ascético de Torres, lo admitimos a continuación, añadiendo aquí que podría explicar asimismo esa respetabilidad que le conviene proyectar a Torres, y de la que habla ahí también CHICHARRO, pero todo ello no acaba de explicar, ni mucho menos, la fuerte necesidad de vanagloriarse que siente el salmantino.

ser en vida— favorece en la autobiografía la persona y el retrato del narrador frente a los ojos del lector, satisfaciendo así una vanidad, procedente, en última instancia, de una inseguridad de ser, caso ya descrito de Torres, sino la resignación como fórmula de la felicidad y fórmula de una vida entregada a una causa: «La vida como resignación tiene sentido, mucho más sentido de lo que parece, el sentido máximo» (II, pág. 424).

Ramón se resigna así a una vida ascética y sacrificada en nombre de la literatura. Y aunque recordábamos recién que el ideal de Ramón trasciende lo puramente estético, no cabe dudar, sin embargo, que esa utopía ramoniana se centra en lo artístico: «Lo sobreartístico es más poderoso que lo político, y sólo los grandes artistas crearán el mundo futuro, el mundo ameno, que es el único digno de vivirse» (II, p. 420). La ética de la estética, pues, prevalece por encima de cualquier ética política [22]. Tampoco cabe dudar de que esta utopía ramoniana responde perfectamente a la «ahistoricidad» de que habla Marcuse [23]. Luego, conviene matizar al hablar de teórico olvido de la historia por parte de Ramón [24]. *Automoribundia* afirma a gritos todo lo contrario en aquellas partes (especialmente II, cap. LXXXVII, págs. 571-599) en que el narrador registra, y casi como un cronista a veces, la pesadilla de España y de Europa que tuvo que sufrir durante los treinta y los cuarenta, aun cuando fuera de lejos, ya en el exilio, la mayor parte de ella. Que «qué hubiese sido de esta obra asombrosa en su forma si hubiese tomado conciencia en cuanto a su fondo de su época; si la hubiese relacionado —él, que vio con extraordinaria lucidez que todo se relaciona por lejano que esté— con preocupaciones coetáneas, si la hubiese conectado con los problemas más urgentes y primarios que por entonces tenían planteados los españoles» [25], es pregunta que mejor se contestaría con las palabras de nadie menos que Torres, cuando nos advierte en su *Vida*: «Yo no puedo fundirme la humanidad ni formarme otro espíritu...» («Prólogo» al trozo V, pág. 183). En otras palabras, la respuesta más probable a esa pregunta es simple y llanamente que no hubiese sido esa obra, que no existiría. Dada la peculiar trayectoria sicológico-existencial de Ramón —resumida y rematada como nunca quizá en *Automoribundia*— es impensable una evolución semejante a la que se puede registrar, por ejemplo, en el gran exilado alemán, Thomas Mann.

Es precisamente en vista de esa trayectoria reflejada tan concreta y dinámicamente en su autobiografía, que *tenemos* que decir que más que darle la espalda a España y Europa, Ramón pone los ojos en el refugio. Y subrayamos «tenemos», y evitamos conscientemente el uso de «debemos», porque reflejar ahora cualquier ánimo de excusar o justificar la conducta de Ramón, sería del todo inconsecuente ante su biografía y autobiografía. Porque Ramón no decide refugiarse sólo en 1936: Ramón, desde mucho antes, busca siempre el refugio.

Con lo cual llegamos al *quid* de *Automoribundia*, su eje central, lo que nos explica

---

22 Tampoco pudo perdonar nunca Ramón lo que él llama «el asesinato de mi padre» (I, pág. 283), del cual culpa a la política, siempre tan detestada por Ramón.

23 HERBERT MARCUSE: «The End of Utopia», *Five Lectures* pág. 63 (Boston, Beacon Press, 1970).

24 Véase UMBRAL: *ob. cit.*, pág. 42.

25 Como se plantea SANTIAGO PRIETO DELGADO: «Introducción», a RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Greguerías, Selección, 1910-1960*, pág. 26 (Madrid, Espasa Calpe, 1980).

su razón de ser, su móvil y finalidad principales, el equivalente a la compensación por la inseguridad a través del deseo de reconocimiento registrados en la *Vida* de Villarroel. Se trata de esa utopía, centrada en el arte, pero también, y como toda utopía ahistórica, basada en la búsqueda del paraíso perdido [26]. Este toma múltiples formas, pero hay una en especial que llama la atención por su frecuencia e intensidad, a saber, la vuelta a la infancia. De diversas maneras, Ramón está constantemente recreando una infancia como máximo refugio del mundo adulto en general [27], y en particular, de lo que él, rechazando quizá, pero no ignorando, la historia, califica de «cinismo contemporáneo» (I, pág. 312). Se complementan así en él las dos facetas del mito: la individual de la infancia como etapa idealizada (ausencia de la noción judeo-cristiana del pecado y del mal [28], pensamiento prelógico que no reconoce aún lo conflictivo, aunque sabemos que tales simplificaciones no responden a la realidad, sino más bien a esa idealización y mitificación de los primeros diez años, más o menos, de la vida), y al lado de ésta, la colectiva o histórica, de una edad dorada y una sociedad justa que se contraponen a la de hierro e injusta, para expresarnos con los mismos términos que Don Quijote (infancia personal e infancia colectiva, e histórica, pues).

Recurrente, al punto de obsesionante, esa doble mitificación engendra en *Automoribundia* una serie de signos-refugios realmente insólita en muchos casos. A nivel histórico, queda bastante obvio el papel que juegan América, y más específicamente, Argentina y Buenos Aires aquí: «Lo que sucede allá lejos en las playas de América, nos atrae como si allí no fuese a llegar el peligro que nos acosa» (II, pág. 576); «En América sentimos que somos una capa más de abono del futuro» (II, pág. 683); «Hay que saber tener amor a América y al particular y quimérico optimismo que irradia como sano desprendimiento radiúmnico» (*ibíd*) [29]. Pero repárese en que esta solución de refugio y exilio ante «aquel fin del mundo» (II, pag. 610) que se desenlaza para

[26] Vuelva a verse MARCUSE: *loc. cit.*, aunque debe tenerse en cuenta lo que dice ahí el ensayista respecto al límite histórico de la ahistoricidad.

[27] Para otro trabajo, tenemos que dejar las últimas implicaciones psicológicas del concepto de «refugio» en Ramón, las cuales, como se habrá sospechado, podrían remitirnos a la etapa prenatal, desde un punto de vista psicológico. Asimismo, en ese futuro trabajo, tendríamos que abarcar las implicaciones también de la relación entre Ramón y sus padres, preñadas de explicaciones en cuanto a las causas de esa búsqueda utópica de tan importante función y significado en *Automoribundia,* que es a lo que tenemos que limitarnos ahora. En nuestra conferencia de Aix, ya citada, no obstante, algo hemos adelantado a manera de esbozo sobre ese aspecto más psicológico.

[28] En II, pág. 754, repite Ramón la leyenda del paraíso torcido por el pecado original, leyenda que, por cierto, somete a una justificación del individualismo.

[29] Toda ambigüedad que pueda sospecharse en la cláusula dependiente y de verbo en subjuntivo de la primera cita, queda invalidada por el número de citas semejantes, pero sin ninguna posibilidad ambigua, que podría recogerse además de las aquí reproducidas. Otro tanto puede decirse en cuanto al papel privilegiado de Argentina y Buenos Aires que estas citas, no obstante, no reflejan, pero que el lector de *Automoribundia* recordará sin gran dificultad y, sin ir más lejos, la misma continuación de la última de estas citas sería un buen ejemplo. Cabe recordar, asimismo, fuera de *Automoribundia,* los escritos de Ramón dedicados a temas argentinos, tales como *Explicación de Buenos Aires* o *Interpretación del tango,* sin embargo, de lo cual no deja de ser curioso el que Ramón termine considerando que «la super Grecia futura» será los Estados Unidos de Norteamérica (véase II, pág. 759), opinión explicable, en parte, cuando no del todo, por su gran temor a la Unión Soviética (véase, ahora, II, pág. 758).

Ramón en 1936, representa sólo un refugio más, pues si bien llegó a ser el definitivo (aunque viajara a España después), no fue el primero. Mucho se ha hablado del madrileñismo ramoniano, amor a Madrid indudable que el mismo Ramón cultiva [30]. Menos suele recordarse que Madrid se le va volviendo progresivamente desabrido y agobiante, de lo que parece tomar plena conciencia precisamente tras su primer viaje a América en 1931 (véase II, pág. 548). Pero hay que recordar también ahora que ya desde antes (y desde antes de los años que se le figuran apocalípticos), Ramón había construido «el chalet ideal» en Portugal (II, pág. 444), y había ya descubierto el «rincón ideal del mundo» en Nápoles (II, pág. 457) [31]. El exilio a América así resalta como la culminación de un anhelo de años, intensificado durante la década de los treinta por las peculiares condiciones históricas por las que atraviesan España y Europa en general.

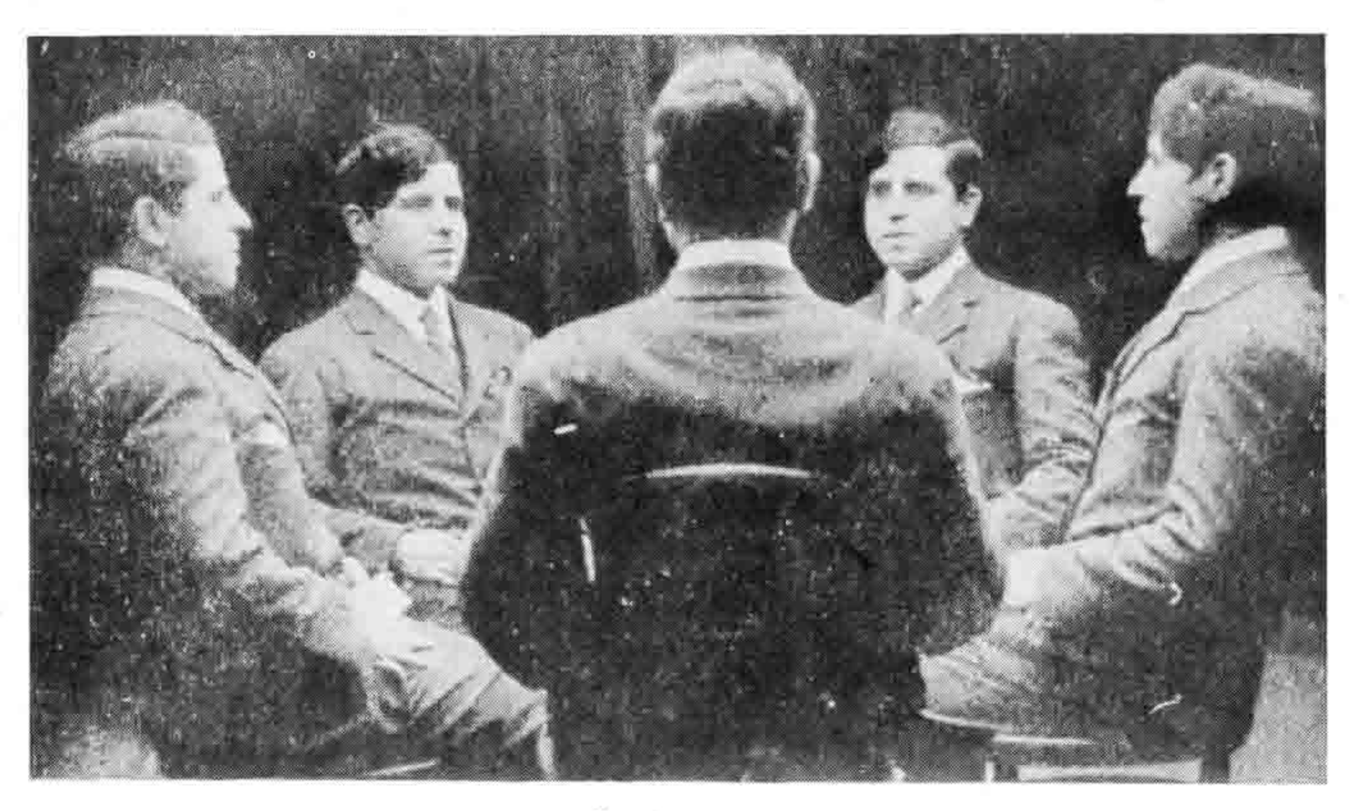
El cosmopolitismo de Ramón, esos viajes a París, Londres, Berlín, etc., responde también, pues, a una necesidad psicológica en él de encontrar refugio, refugio de la historia en concreto, y refugio de la vida adulta en general. De esto último hablaremos más en detalle dentro de poco. Antes conviene dejar del todo claro aquella otra cuestión histórica, la cual sólo hemos visto hasta ahora en su versión o manifestación más radical, cuando Ramón decide abandonar el escenario histórico del Viejo por el del Nuevo Mundo. Esa decisión y acto están motivados, sin embargo, por una convicción de parte de Ramón que sí hemos mencionado, aunque sólo de pasada. Se trata de que el mundo ha entrado para él dentro de una etapa cínica, como ya hemos visto. Parece convencido Ramón de que el siglo XX ha venido a destruir ciertos valores humanos aún vivos en el XIX. Algo de esto puede entreverse ya en sus comentarios que contrastan a España y Portugal, tras su viaje a este país vecino en 1915: «Había dejado aquel pueblo (habla de Portugal, claro está), inefable que entonces vivía aún la existencia llena de ilusiones y esperanzas del siglo XIX aun con todo el progreso del XX, y entraba en el Madrid escéptico, escarbador, en la anatomía de la vida hasta hallar el esqueleto de la muerte» (I, pág. 307). Poco después, y justamente en el capítulo en que se encuentra esa calificación de cínica en cuanto a la época contemporánea, reflexiona Ramón sobre la cuestión generacional, reconociéndose miembro de una generación diferente —y más sana—, de la que está surgiendo en esos momentos (véase I, pág. 314). Sucesos posteriores le confirmarían su tesis de que el mundo iba de mal en peor, teniendo que resignarse Ramón al exilio americano, por un lado, y por el otro, a esa utopía futura y antihistoricista de la que ya se ha hablado.

Es interesante que la infancia de Ramón haya transcurrido durante el siglo XIX,

---

[30] *Automoribundia* reproduce, sin contradecirla, desde luego, la siguiente afirmación de Benjamín Carrión: «Ramón regresa a Madrid. No puede vivir lejos de Madrid» (II, pág. 532). *Nostalgias de Madrid* bien podría ser un título ramoniano aplicable a más de una obra suya. Rodolfo Cardona, en su «Presentación general de Ramón», de Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías,* pág. 12 (Madrid, Cátedra, 1979), brinda una lista de títulos ramonianos dedicados a Madrid. Cardona, sin embargo, no se ha olvidado de señalar antes algo en que estamos a punto de insistir nosotros, y es que «A pesar de su amor a Madrid, Gómez de la Serna flirteó con varias otras ciudades europeas...» (pág. 11).

[31] Aunque Ramón no da las fechas concretas de estos viajes (que tampoco fueron los primeros a esos países), por la referencia que hace a una publicación en II, pág. 453, se ve que era por el año de 1926.



Ramón, 1922.

entrando en la adolescencia junto con el XX, y en medio de una serie de acontecimientos en los que el trauma colectivo-histórico-nacional complementa el individual y familiar. Por lo pronto, el desastre del 98 repercute directa y tristemente en la familia Gómez de la Serna, por cuanto el padre queda cesante a la vez de dos empleos: el del Ministerio de Ultramar, y como colaborador del periódico *El Comercio,* de Manila (I, pág. 102); la «hilera interminable» (I, pág. 101) de mendigos que se le figura España al «niño delirante y suicida» *(loc. cit.),* conforme se describe a sí mismo Ramón, tiene cierto paralelismo, pues, con la propia situación familiar del narrador, lejos como haya estado ésta de convertirse en realmente pobre [32]. Pero será otro acontecimiento, nada histórico, aparentemente nimio y, sin embargo, tremendamente trascendental para ese niño, el que tendrá mayor importancia ahora. Calificado por Ramón de «quizá..., la escena culminante y capital de su vida» (I, pág 128) [33], se trata simplemente de la eliminación de la barba del padre, lo que para Ramón se convirtió en todo un símbolo histórico: «Aquello señaló una diferencia de época inquietante» *(loc. cit.),* para añadir poco después: «Ese susto del padre que se afeita no es ya común a las generaciones recientes de hoy, pero nos aclaró muy bien a algunos lo que se llama las dos vertientes del siglo, un viraje rápido, su otra vida dentro de la misma vida» *(loc. cit.),* y ver en la nueva estética masculina una colectividad menos individualizada, «ya todos afeitados, todos en más airada competencia» (I, pág. 129).

---

[32] De nuevo hay que cuestionarse, siquiera para matizar, esa supuesta pasividad histórica de Ramón que le atribuye Umbral, y muy en especial ahora la afirmación de que «no le importa para nada el Desastre, la Historia, las Colonias...» (Umbral: *ob. cit.,* pág. 41).

[33] El uso de la tercera persona aquí responde al uso del pronombre indefinido («quien» en este caso), remitible al narrador.

Lo interesante de todo esto es, desde luego, que nos devuelve a la realidad integral de la necesidad psicológica que, por razones de mayor claridad, hemos dividido en dos. Queda del todo claro ahora, pues, que la búsqueda de refugio histórico es simplemente la otra cara de la búsqueda del paraíso perdido de la infancia. Y si el viaje de exilio a América, como ya se ha dicho, resulta ser en el fondo la culminación de un viaje a Portugal, y otro a Nápoles, etc., todo viene a integrarse en la búsqueda central y mayor de un mundo idílico, que a su vez también radica en una infancia decimonónica que se contrapone a la adolescencia y vida adulta del siglo XX. Es decir, la trayectoria histórica y personal siempre están unidas y motivando así, conjuntamente, dicha necesidad psicológica de refugio y paraíso.

Sin duda alguna, este caso de idealización del pasado, tanto a nivel histórico como personal, se encuentra con relativa facilidad y frecuencia a lo largo de la historia occidental. La diferencia ahora con respecto a Ramón es una de intensidad, y de tal grado, hasta adquirir proporciones cualitativas más que cuantitativas. *Automoribundia* no es simple y llanamente una obra más que expresa la idea de que «cualquier tiempo pasado fue mejor», sino que esa idea, aplicada específicamente a la infancia, es *Automoribundia,* por así decirlo [34].

Tras lo cual, podemos entrar ya de lleno a considerar ese otro aspecto —el infantil— de la búsqueda del paraíso perdido. Por lo pronto, y de golpe, se habrá previsto la íntima relación, y explicación, que guarda el tema ante la personalidad biográfica y creadora de Ramón. La estética «infantil», por así decirlo también, de Ramón, hunde sus raíces psicológicas en este trauma de infancia, de una infancia de la que no quiere salir, y a la que quiere constantemente regresar, y de una forma más marcada que la que podría darse en la mayoría de las personas. Al menos, eso mismo es lo que indica dicha estética, la cual se ve apoyada por ciertas actitudes vitales a lo largo de la vida de Ramón.

Es notable la cantidad de términos y conceptos que nos remontan a la infancia en la lectura de *Automoribundia,* la cual, como autobiografía que es, repite en estos casos muchas de las actitudes y acontecimientos de la vida de Ramón que ya conocíamos por otras fuentes, para repetirlo. Ahora, sin embargo, podemos —y debemos— enfocar el tema a la luz de esa búsqueda de refugio y paraíso. Es así que ciertos vocablos, aparentemente casuales, o desprovistos de mayor carga semántica, cobran un significado insospechado. Como cuando Ramón se refiere al café y la tertulia «Pombo» con ese mismo término de «refugio» (I, pág. 363), o como cuando nos dice que «En el circo todos volvemos al Paraíso primitivo» (I, pág. 351). La imagen de Ramón leyendo una conferencia desde un trapecio (I, pág. 357), o un discurso desde

[34] Por otro lado, tampoco deja de ser interesante registrar esa idealización y pensamiento identificados con la mentalidad conservadora y tradicionalista en general, en quien llegara a ser considerado como el gran vanguardista español de su momento, si bien el caso no es insólito en la literatura, la cual registra una y otra vez esa contradicción entre personalidad existencial y literaria (baste recordar aquí los estudios de Georg Lukács dedicados a Balzac, por ejemplo, «Balzac: *The Peasants»* en *Studes in European Realism,* New York, Grosset & Dunlap, 1964), págs. 21-46, especialmente pág. 21.

un elefante (II, págs. 480-481)[35], no son tan simplemente explicables como las manifestaciones de un bufón literario, o los escándalos de un maldito, como no lo son tampoco su atracción hacia el mundo de los payasos, y su interpretación de la historia y de la existencia humana a la luz de ese mundo (II, págs. 622-623). Todo lo relacionado con el circo despierta en él, en efecto, la idea de lo paradisíaco, de esa edad que, según él, aún no conocía la avaricia del adulto (I, pág. 97). Se explica así también mejor su violento rechazo de la adolescencia, etapa que pone fin a la de la infancia («Abomino de la adolescencia» llegará a afirmar en I, pág. 130), así como sus ya mencionados sentimientos antipedagógicos (II, pág. 618, para ver otro ejemplo), que le llevarán a invertir —con su gran sentido del humor— los términos de la queja universal de maestros en contra de alumnos: «Los besugos nos miraban como futuros profesores...» (I, pág. 57). Nueva dimensión cobran también esos objetos con que se rodeaba Ramón, el pajarito mecánico (I, pág. 343), su enorme muñeca de cera (I, pág. 339), y todo el Rastro, que dentro de esta mentalidad mitificadora de la infancia, vendría a ser algo así como la gran juguetería por la que Ramón gustaba tanto pasear. Incluso su rechazo del teatro tendrá igualmente su explicación relacionada con dicha mentalidad: tras anotar una serie de razones por las que ha dejado de escribir para el teatro, destacándose entre ellas su resistencia a claudicar ante los gustos de un público «patológico» (I, pág. 378), nos apuntará Ramón su opinión de que, entre otras cosas, el triunfo del teatro depende «de que el publico se sienta mimado en sus bajos o merengados fondos, en su maternidad —porque lo grandioso es que el hombre sentado en una butaca de teatro es materno y no paterno— ...» (I, pág. 380). Curiosa referencia a la figura madre, a la cual, no menos curiosamente, transfiere Ramón su hostilidad contra el teatro. Esta rebeldía o animosidad del niño en contra de la madre, se verá complementada poco después por la agresividad que siente igualmente Ramón ante toda manifestación de represión relacionada con el teatro, o la función teatral: «...porque no quiero que me llegue a suceder que en mis obras surjan esos chistadores que hacen guardar silencio a cualquier comentario que oyen, sin tener en cuenta que el teatro pueda ser tertulia y chichisbeo» (I, pág. 381). Una vez más opone Ramón la represión, identificada con el mundo adulto, a la espontaneidad y libertad, identificadas ahora con el mundo infantil. Por eso, y como ya hemos señalado, sólo puede aceptar del mundo adulto la vida bohemia (vuelva a verse I, págs. 392-398), máxima expresión de rebeldía ante la rigidez de la sociedad.

Una vez más también contrastamos entre la rebeldía ideológica de Ramón y la acomplejada de Torres. Pero lo hacemos ahora para dejar del todo claras las repercusiones autobiográficas de esta diferencia. Ya hemos visto algunas de esas repercusiones al señalar el mayor elemento de vaguedad, y hasta sospecha de invención, así como el tono obsesivo y machacante, que se registran en la *Vida,* en contraste con el proceso narrativo común a *Automoribundia.* Cierto que dichas

[35] Imagen obviamente tan grata a él que la dibujó, la del elefante, dos veces (en II, págs. 483 y 547, mientras que la del trapecio se encuentra en I, pág. 357).

diferencias se explican a la luz del complejo de inferioridad de Torres. Su rebeldía peculiar, no obstante, forma parte de ese complejo, como ya apuntamos y viene al caso ahora porque es a través de esa rebeldía que podemos mejor apreciar otro resultado contrastante entre ambas autobiografías. Se trata, por cierto, de una de las cuestiones más arduas del género autobiográfico, o sea, la de la autenticidad y sinceridad textuales.

Sabemos que toda autobiografía resulta forzosamente verídica, no obstante, las falsificaciones y mentiras que pueda haber en ella [36]. Como en Torres, como en Ramón y como en tantos otros, el género suele caracterizarse por la insistencia de parte del narrador de que lo que se narra es la verdad. Sin caer en el pesimismo de George Bernard Shaw [37], ni en el escepticismo de André Maurois [38]; sabemos también que semejante meta de alcanzar la verdad escueta es tremendamente problemática, tanto desde el punto de vista filosófico como el sicológico. *Automoribundia,* no obstante, resulta más fidedigna que la mayoría en este sentido. Dada la autenticidad de la rebeldía ramoniana, su rechazo de las estructuras sociales establecidas, se elimina el gran factor inhibitorio aquí. Ramón es el rebelde por principio, no por rechazo, como Torres, ni tampoco ve en la rebeldía un medio de adquirir la aprobación y admiración que no puede alcanzar de manera más convencional. Precisamente de esto último es de lo que es también sospechoso Torres, cuya rebeldía le trae la notoriedad de «estudiante botarga» y doctor «extravagante» (V, págs. 231 y 232) con la que sustituye el reconocimiento oficial que teme no ha recibido [39]. Pero huelga decir que esta rebeldía se traduce fácilmente en sumisión, al ser ni más ni menos que el resultado —aquella herida psicológica de que hablábamos antes— de no haber sido aceptado. Y es que Torres, al aceptar el criterio social, y al querer ser reconocido por el mismo, sigue respondiendo en el fondo al qué dirán de los demás, naturalmente.

De nuevo se contrapone la convicción ramoniana a la inseguridad torresiana. Ello repercute clara y directamente sobre la sinceridad autobiográfica. Esa seguridad por parte de Ramón, que tanto contrasta con la inseguridad de Torres, y con tantos otros autobiografiados también, dicho sea de paso, nunca estuvo mejor retratada que cuando decide Ramón abandonar a España, en agosto de 1936. En ningún momento

---

[36] «Even if what autobiographers tell us is not factually true or only partly true, it is always true evidence of their personality», para decirlo con los términos de Pascal: *ob. cit.*, pág. 1.

[37] Quien afirmaba rotundamente que toda autobiografía es una mentira deliberada, conforme lo cita Arthur Melville Clark: *Autobiography. Its Genesis and Phases* pág. 14, London, 1935.

[38] Cuando afirma en *Aspects of Biography* (New York: D. Appleton & Co., 1930), pág. 165: «It is impossible, then, to retrieve the past; it is impossible not to change it unconsciously, and, further, it is impossible not to change it consciously», razón por la cual, añade MAUROIS acto seguido, es de temerse que una autobiografía auténtica pueda ser escrita. Lo cual viene a ser una variante, algo más diplomática, es verdad, de lo que opina George Bernard Shaw. Sólo nos ha sido accesible la obra de Maurois en su traducción inglesa.

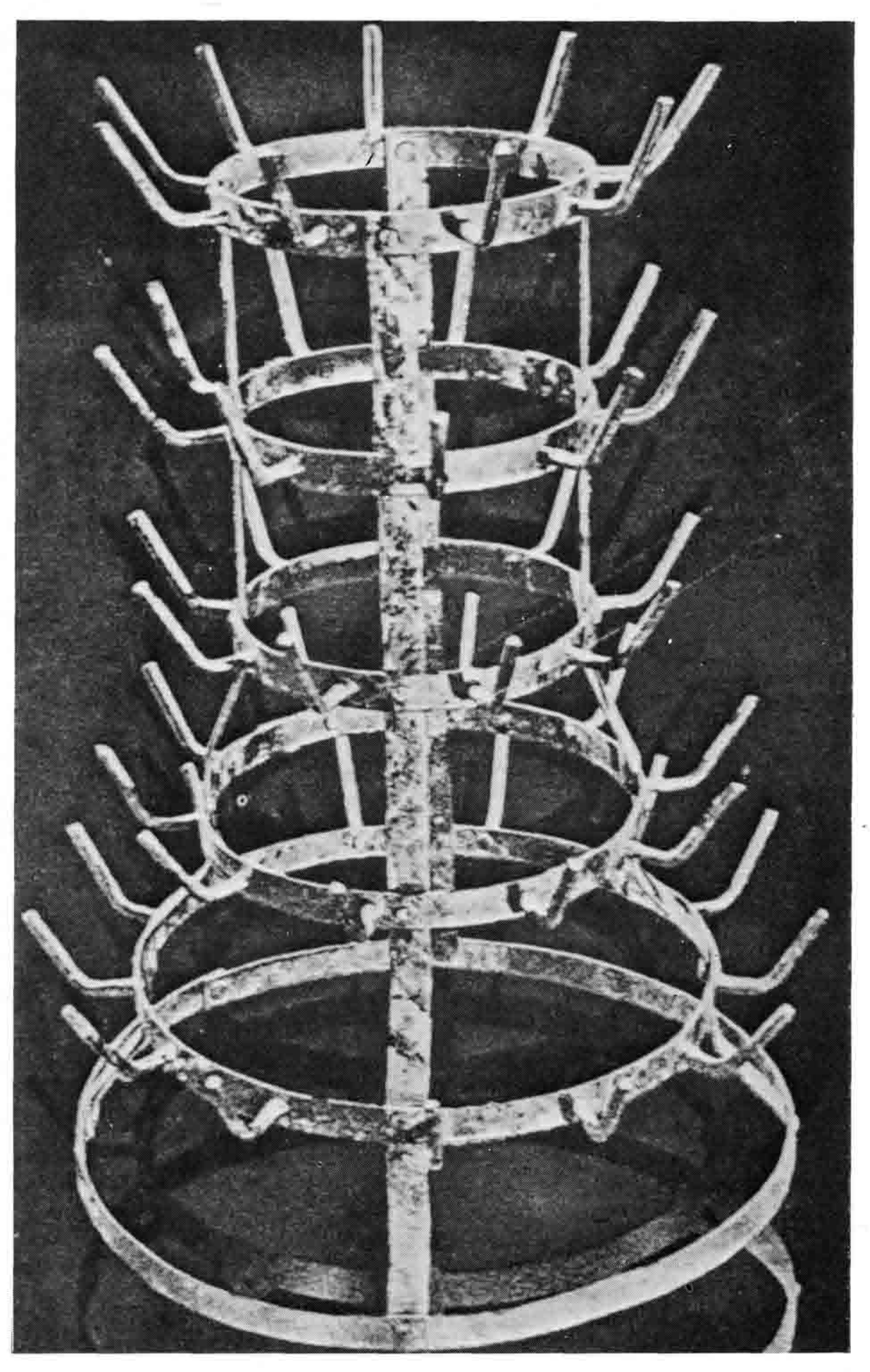
[39] Y con la que vuelve a darnos un ejemplo de su «humildad muy solapada» («Prólogo» a V, pág. 185), a través de la cual aparenta un menosprecio de sí mismo que en el fondo supone una jactancia, conforme ya hemos tenido ocasión de señalar aquí, ese proceso apologético-confesional torresiano que en el capítulo II de nuestra *ob. cit.* hemos estudiado en detalle.

expresa la necesidad de excusar o de cualquier forma justificar su decisión, ni siquiera cuando Delia del Carril, esposa entonces de Pablo Neruda, le reprocha su conducta (II, pág. 611). Ramón simplemente nos dice: «Agosto apretaba y oí la conminación de cerrar las ventanas durante la noche —cuando yo trabajaba—, decidiendo en vista de eso marcharme a América» *(loc. cit.)*. Poco antes le había dicho a su propia esposa: «Voy a tener que clausurar mi tertulia porque los españoles quieren matarse unos a otros» (II, pág. 609). La intrusión de la política en su refugio pombiano, le resultó simple y tristemente insoportable. No hay cinismo en sus declaraciones, sino la profunda tristeza y resignación de saberse incapaz de hacer otra cosa que seguir buscando ese refugio y paraíso que siempre le negó la vida, y que, ahora en 1936, le niega además la historia.

Como siempre en una autobiografía, interesa más la verdad de la personalidad que la de los hechos [40]. En el caso de *Automoribundia,* esta última es menos dudosa que en la mayoría, debido justamente al fuerte carácter ideológico de la primera. La misma sinceridad de los hechos expuestos, corrobora y complementa la del narrador. El fenómeno de autenticidad autobiográfica es así más directo en el caso de Ramón. Al contrarrestar su visión idealista la normal inhibición social, disminuyéndola considerablemente, es lógico que Ramón se preocupe menos en retocar los detalles y verse favorecido por la realidad descrita. A lo que habría que añadir que dentro de ese ideal, en el centro mismo, está la idealización del mundo infantil, con su solución —igualmente infantil— si se quiere de la utopía ahistórica de las letras y el arte. Ramón, como el niño, tiene la ventaja de no inhibirse, al menos tanto, ante la sociedad y sus convencionalismos. Como el niño, su espontaneidad le salva una y otra vez de la represión del mundo adulto, en la cual, en cambio, cae Torres. Y dentro de ese mundo y sociedad represivos, no cesa Ramón de buscar su paraíso perdido, la República de las Letras, la gran tertulia de los consagrados al arte y a un mundo más humano y bondadoso, que es, a su vez, a lo que está consagrado *Automoribundia.*

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN GUERRA
Juan Ramón Jiménez, 7
MADRID-16

[40] Vuelva a verse Pascal: *ob cit.,* especialmente págs. 9-11.



Marcel Duchamp: Porte-bouteille (1914).

Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno

A Marcel Duchamp, el pintor francés (1887-1968), le entretenía mucho su reputación de iconoclasta. Se jactaba de su pereza, atribuía muchas obras al mero pasatiempo y en sus últimos años describía su vida como la de un camarero. Sin embargo, cuando todos pensaban que había abandonado su obra por el ajedrez, él trabaja secretamente en su último proyecto: *Etant Donnés: 1) la chute d'eau; 2) le gaz d'éclairage*. Esta contradicción entre su imagen pública y su mundo particular, entregado al trabajo artístico meticuloso y de gran esfuerzo, alienta a los que, como el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, creen que su postura de indiferencia e ironía no tenía por objeto la mera destrucción del arte. Paz, cuyo libro *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp* es uno de los estudios más profundos sobre Duchamp, concuerda con los otros admiradores del pintor francés en que éste empujó el arte hasta sus límites, sin destruirlo. La obra de Duchamp suscita las cuestiones más importantes y esenciales del arte de nuestro tiempo y, como consecuencia, es una presencia constante y activa para pintores y escultores, así como para músicos y poetas. No es sorprendente que Paz, fascinado y fascinante respecto al fenómeno de la modernidad, haya dedicado un libro entero a la obra del artista francés [1], un libro que ha tenido una gran difusión en el mundo del arte. Incluso, la segunda parte de *Apariencia desnuda* fue el resultado de una invitación por parte de dos museos norteamericanos (Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art, Nueva York) a que Paz contribuyera con un ensayo para la retrospectiva que organizaban sobre la obra de Duchamp. Este ensayo, titulado «"Water Writes Always in" Plural», y uno anterior, «El castillo de la pureza», forman el contenido de *Apariencia desnuda,* un libro en que Paz ha tratado a Duchamp de una manera inteligible y racional, sin domarlo y sin que falte la pasión del escritor por su materia. Ha tomado en cuenta hasta los últimos detalles de las obras y ha colocado el conjunto en la gran perspectiva de la tradición de Occidente. El poeta y crítico mexicano considera que los *ready-mades* de Duchamp y su obra *La Mariée mise à nu par ses Celibataires, même* son las obras claves del mundo artístico de este iconoclasta irónico y, por consiguiente, del arte de nuestro siglo. Un análisis del libro de Paz y de la obra y figura de Duchamp demostrará que Paz es un crítico merecedor de su materia. Su conocimiento es formidable, sus argumentos convincentes. Pero lo más loable de todo es que deja que el artista francés se escape con toda su contradicción —su seriedad y su burla— intacta.

[1] De los numerosos libros de ensayos que ha publicado Paz, sólo tres tratan de un sólo artista: *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp; Xavier Villaurrutia en persona y obra,* y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* El hecho de que *Apariencia desnuda* fue escrito primero y que Duchamp es el único de los tres que no es mexicano, apunta claramente a la gran importancia que tiene en el pensamiento de Paz.

El ready-made

El *ready-made* es un objeto manufacturado que el artista escoge con indiferencia y luego firma. A través de este gesto, Duchamp desmitificó al artista y eliminó la idea de gusto y la del arte como objeto. Es decir, atacó al arte y a la sociedad de su tiempo. Para Paz, el *ready-made* es «el equivalente plástico del juego de palabras» [2] y su fundamento es lo que Duchamp llama la «metaironía» o la ironía de la indiferencia [3]. Esta metaironía mantiene al *ready-made* en un estado de oscilación permanente entre la negación y la afirmación. Como crítica de la noción del arte como objeto, ataca los principales burgueses por los cuales el arte se concibe como una posesión material. La selección de objetos manufacturados no es una expresión de fe en la industria y tecnología modernas (como lo fue para los futuristas), sino una crítica a la indiferencia y anonimidad que la industrialización nos impone. Sin embargo, Paz considera que esta negación se vuelve en afirmación a través de la metaironía: «La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee sino como una presencia que se contempla» [4]. El nihilismo del *ready-made,* según Paz, se niega. Es un paso necesario hacia un arte y una civilización que, al abolir el mercado y el estilo de vida burgués busca la totalidad del ser humano. El *ready-made* es la declaración artística de la libertad humana.

Como Dadá, Duchamp buscó la destrucción del orden viejo y artificial, restaurando al ser humano su libertad y permitiéndole encontrar su significado en una época sin absolutos. Salió de los confines del arte para influir en la vida misma. Por eso no es sorprendente que Paz haga hincapié en la importancia no artística de la obra de Duchamp:

> Juego dialéctico, el ready-made es también un ejercicio ascético, una vía purgativa. A diferencia de las prácticas de los místicos, su fin no es la unión con la divinidad ni la contemplación de la suma verdad: es una cita con nadie y su finalidad es la no contemplación... No un acto artístico: la invención de un arte de liberación interior. En la *Gran Sutra de la Perfección de la Sabiduría* se dice que cada uno de nosotros ha de esforzarse por conquistar el estado bienaventurado del Boditsava, a sabiendas de que Boditsava es una no-entidad, un nombre vacío. *(Ad,* 38).

El arte es un medio hacia otra cosa. Lo que Paz llama en la obra de Duchamp «la "belleza de la indiferencia"» es lo que nos lleva a la libertad. Esta comparación del *ready-made* con el budismo es muy significativa. Subraya el aspecto metafísico del arte del siglo XX. Por otra parte, la nada a la cual aspira el budismo se asemeja al proyecto espiritual de un arte y una sociedad que intentan encarnar la imagen de un mundo que no tiene imagen. Enfrentándose con la nada, el ser humano es el deseo de significar o ser.

Como se ve, el *ready-made* no es tanto la expresión de una crisis en la idea del arte

---

[2] OCTAVIO PAZ: *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp.* (México: Ediciones Era, 1978), pág. 31. De aquí en adelante, las referencias a esta obra se incluirán en el texto bajo la abreviatura *Ad.*

[3] LAWRENCE D, y STEEFEL, JR.: «Marcel Duchamp», manuscrito, 1970, pág. 2. La traducción es mía.

[4] OCTAVIO PAZ: *Los hijos del limo.* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pág. 207.

como objeto como lo es la expresión de una crisis en la idea misma de la modernidad: «¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la "era moderna" y con ella de la idea de "arte moderno"» *(Hl.,* 207). Como consecuencia, para Paz, Duchamp es un pintor de ideas y su arte es conceptual. De ahí el interés de Paz en la obra de Duchamp «no es plástico sino crítico o filosófico» *(Ad.,* 31). El *ready-made* es un gesto filosófico que propone no la eliminación del arte sino la eliminación de la idea moderna del arte. Esta crítica implica también, lógicamente, la crítica de la sociedad que produce esta obra. Pero, al refutarse a sí misma, se vuelve afirmación y el *ready-made* enseña el camino a una nueva sociedad y un nuevo arte. La propuesta de Duchamp, como Paz señala, es llevarnos en una dirección nueva: destruir para construir algo totalmente diferente. Como ha dicho el mismo Duchamp: «El pintar era sólo un instrumento. Un puente para llevarme a otro sitio. Adónde, no sé. No lo podría saber porque sería tan revolucionario en esencia que no se podría formular» [5]. Cuando se le preguntó qué tipo de revolución sería, si estética o filosófica, replicó: «No. No. "Metafísica" si algo. Aún eso es un término dudoso» [6]. Parece claro que el arte era para Duchamp, como lo es para Paz, un medio no de destrucción sino de creación.

La idea del arte como objeto es sólo un aspecto de lo que Paz considera la doble crítica del *ready-made.* El otro aspecto es la crítica del gusto. La aparición del gusto, según Paz, «coincide con la desaparición del arte religioso» *(Ad,* 32). Cuando la religión aseguraba una imagen para Occidente, el arte expresaba sus creeencias fundamentales y era un medio hacia la sabiduría metafísica. Con la llegada de la Ilustración, y la consiguiente crítica de la religión, el arte perdió su armazón religioso y se hizo cada vez más visual. Durante el siglo XIX, el arte se redujo a la sensación y su valor se fundó en el gusto. Duchamp quiso volver al arte metafísico. Así explica el artista francés su afiliación al dadaísmo: «Dadá fue una protesta extrema en contra del aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica» [7]. Paz considera el dadaísmo, y por consiguiente la obra de Duchamp, como una vuelta a la tradición de Occidente (por cierto, una vuelta de doble fila, como se verá más adelante). Quiso volver a unir el arte con la metafísica y a la vez seguir la tradición moderna que empezó con la Ilustración. Era una tarea en esencia paradójica porque, como afirma Paz, la modernidad es una tradición en contra de sí misma. Es la continuidad basada esn el cambio: «¿Cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es, asimismo, una continuidad?» *(Hl,* 22).

En efecto, la modernidad de Duchamp se revela claramente en su búsqueda incesante de lo nuevo. Uno tiene la sensación de que se rebelaba en contra de su tradición no porque le desagradaba su filosofía o su estética sino porque sentía una necesidad inconsciente de llevar a cabo el curso de la modernidad. No estaba en contra de las obras del pasado, incluso en el caso de lo que él llamaba la «pintura de retina». Admitió: «Era una buena cosa el haber tenido la obra de Matisse por la belleza que

---

[5] William Seitz: «What Happened to Art? An interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armony Show», *Vogue,* febrero 15, 1963, pág. 113. La traducción es mía.

[6] Seitz: pág. 113.

[7] James Johnson Sweeney: «Eleven Europeans in America» *Museum of Modern Art Bulletin,* 13. Nos. 4-5 (1946), pág. 20.

nos dio» [8]. Aún más relevante es esta declaración: «A pesar de que todavía me gustaba la magia de una pintura al pastel del siglo XVIII, quería evitar los moldes pasados y, siguiendo mi decisión de encontrar un camino nuevo, quería evitar el mirar atrás constantemente» [9]. Así, su crítica del pasado se basa no tanto en una adversidad a las obras que precedieron a las suyas como en la necesidad de no repetir esas obras. Esta es la actitud que mueve su obra, una actitud que le costó mucho trabajo mantener: «Nunca hago nada para darme placer. Ninguna de las pocas cosas que he hecho en mi vida se terminaron con un sentido de satisfacción» [10]. Si hay algo que Duchamp sí aborrece es que los artistas trabajen con placer, intuición y satisfacción. Es este aspecto de la pintura de retina a que se opone. Aunque tenía el talento de crear obras sensuales y bellas, luchó en contra de ello. Su capacidad artística era peligrosa en el sentido de que podría haberle llevado lejos de las exigencias de la modernidad hacia un arte anacrónico y placentero. No es sorprendente que Paz, quien ha dedicado una gran parte de su obra crítica al concepto de la modernidad, vea en Duchamp su última gran figura. En ningún otro artista, con la excepción del poeta francés Stéphane Mallarmé, se manifiesta con tanta fuerza la idea de la crítica, que es la esencia de la modernidad.

La máquina: signo/símbolo y crítica

La idea de que el arte es contradicción no se limita a los *ready-mades.* Para Paz, las máquinas en las pinturas de Duchamp funcionan igual que los *ready-mades.* Son juegos de palabras: «Las máquinas son agentes de destrucción y de ahí que los únicos mecanismos que apasionen a Duchamp sean los que funcionan de un modo imprevisible, los antimecanismos. Esos aparatos son los duplicados del juego de palabras: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas» *(Ad,* 21). Sus máquinas no expresan el optimismo en una nueva sociedad sino son una crítica de ella. La máquina es una antimáquina. Este deseo de afirmar y negar a la vez es la esencia del arte de Duchamp. Es un arte basado en el sistema Wilson-Lincoln: «Como los retratos que vistos de la izquierda nos enseñan a Wilson y vistos de la derecha nos enseñan a Lincoln» [11]. Dada la importancia de la paradoja en la obra de Duchamp, Paz concibe la segunda parte de su libro en términos del principio de la bisagra, un concepto sacado de una colección de apuntes de Duchamp llamada *la caja verde.* Revela el interés del pintor francés en hacer un cuadro bisagra *(tableau de charnière).* Es el mismo principio con el cual Duchamp concibió su famosa puerta, una puerta que estaba abierta y cerrada al mismo tiempo. Todo es reversible y todos los medios se emplean para ese fin: el juego de palabras, la contradicción, la paradoja. Esta es la esencia del universo de Duchamp.

---

8 SWEENEY: pág. 20.

9 KATHARINE KUH: *The Artist's Voice* (Nueva York. Harper and Row, 1962), pág. 90. La tradución es mía.

10 SEITZ: pág. 113.

11 MARCEL DUCHAMP: *Salt Seller.* Ed. Michel Sanouillet. (Nueva York. Oxford University Press, 1973), pág. 65. La traducción es mía.

La crítica y la contradicción llegan a su punto máximo en la obra *La Mariée mise à nu par ses Celibataires, même.* Este gran proyecto, ejecutado entre 1913 y 1923, nunca se terminó, o mejor dicho se dejó sin terminar. Es el foco central de los dos ensayos que componen *Apariencia desnuda.* El primer ensayo, escrito en 1966, apareció antes de que se supiera que Duchamp tenía otro gran proyecto en manos, un ensamblaje llamado *Etant Donnés: 1) la chute d'eau; 2) le gaz d'éclairage,* hecho entre 1946 y 1966 y descubierto en 1969, unos meses después de la muerte de Duchamp el 2 de octubre de 1968. Aunque este ensayo fue ampliado después, Paz no menciona nunca en él este último e importante proyecto. En 1973, sin embargo, escribió el segundo ensayo en donde analiza *Etant donnés* (también conocido como el *Ensamblaje)* y lo compara con *La Mariée* (o el *Gran Vidrio),* aunque el énfasis sigue cayendo sobre esta última obra, dado que Paz la considera el proyecto más comprensivo y complejo de su creador.

Paz dedica una gran parte de su primer ensayo describiendo el *Gran Vidrio,* una tarea de no poca importancia, dado que la obra representa un sistema complejo de maquinaria, hecho sobre vidrio, cuyas formas no son reconocibles y no pueden ser descifradas sin la ayuda de la colección de apuntes que la acompaña titulada *La caja verde.* Estos apuntes se escribían durante la construcción de la obra. *La caja verde* y *La mariée* son inseparables, formando una obra única y subrayando así la creencia de Paz de que el lenguaje y la pintura son inseparables. De hecho, la fascinación que siente el poeta mexicano hacia Duchamp no tiene poco que ver con el hecho de que el origen de una gran parte de la obra duchampiana es verbal. Laforgue fue una influencia significativa para Duchamp. Los títulos de sus poemas intrigaron mucho al artista francés. Así, la analogía que Paz traza tan frecuentemente entre el funcionamiento de la obra de Duchamp y el del juego de palabras es acertada. Paz considera que el interés de Duchamp por el lenguaje y la poesía es el fundamento de su universo artístico.

En su interpretación de *La Mariée* Paz evita todas las comparaciones formales que se podrían hacer con otras pinturas de otros artistas. Hemos visto que niega cualquier relación entre Duchamp y los futuristas. También se niega a comparar a Duchamp con De Chirico. La relación que Paz sí ve es entre las máquinas duchampianas y la *Eva futura* de Villiers de L'Isle-Adam *(Ad,* 23). El crítico mexicano ha unido a Duchamp a un poeta simbolista y hasta llama las formas maquinarias de la obra de Duchamp «máquinas de símbolos» *(Ad,* 24). No es el parecido formal que se debe buscar, según Paz, sino la visión detrás de ese parecido: «La visión no es sólo lo que vemos: es una posición, una idea, una geometría: un *punto de vista,* en el doble sentido de la expresión... Ante todo: la actitud frente a la máquina» *(Ad,* 21). El uso de la palabra *símbolo* subraya la creencia de Paz en que el universo artístico de Duchamp, como el de cualquier verdadero artista, funciona igual que el lenguaje. Este término, además, no se limita en este contexto al movimiento poético basado en el mismo nombre. Aproxima, en cambio, el sentido que Mallarmé daba a la palabra *símbolo:* la búsqueda metafísica del poeta, búsqueda que cada uno recrea a su manera. La complejidad del símbolo, o su polivalencia como señala Marcel Raymond [12], es lo que

[12] MARCEL RAYMOND: *From Baudelaire to Surrealism* (Nueva York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1949), págs. 44-45.

atrae a Paz a la obra de Duchamp. El crítico mexicano afirma que las máquinas de Duchamp son símbolos de su búsqueda de sí mismo: «su reflexión sobre el objeto es también una meditación sobre sí mismo» *(Ad,* 22). Esta investigación interna del artista es filosofía: «No la filosofía de la pintura: la pintura como filosofía» *(Ad,* 22). La pintura es un medio hacia el saber, y el autoanálisis de Duchamp, estima Paz, es un análisis de la condición humana. Duchamp se acerca al vacío a través de su uso brillante del juego de palabras. La ausencia de cualquier enfoque psicológico por parte de Paz no es sólo fruto de un rechazo personal a este tipo de acercamiento al arte («no se puede reducir un artista a sus fuentes, como no se le puede reducir a sus complejos») *(Ad,* 142), sino también una actitud compartida con muchos artistas y poetas de nuestro siglo. Aunque Paz no descarta las interpretaciones psicológicas que se han hecho al *Gran Vidrio (Ad,* 75), las considera incompletas.

En su segundo ensayo sobre Duchamp, «"Water Writes always in" Plural», Paz prefiere usar el término *signo* al término *símbolo*. Le parece que este segundo término no comunica bien la polivalencia del objeto en cuestión. Se ve que para Paz el significado no es algo dado ni un absoluto, sino una creación hecha por cada individuo a su propia manera.

Siguiendo los consejos de Duchamp (presentes en *La caja verde),* Paz fija su crítica en el aspecto científico de la obra de Duchamp. Empieza con la dualidad aparición /apariencia que se menciona en *La caja verde.* Paz resume las preocupaciones matemáticas y científicas del pintor francés para mostrar que, a pesar de que la ciencia era una parte esencial de su obra, no era un fin en sí mismo, sino un medio para expresar otra cosa. Para el poeta/crítico mexicano, Duchamp era un artista metafísico quien usó la física para ese fin *(Ad,* 54). Es esencial ver la relación entre los intereses científicos de Duchamp y su visión del mundo, una relación que Paz ha capturado tan brillantemente en su libro. La actitud de Duchamp hacia la ciencia era única, como se ve en esta declaración suya:

> Toda la pintura, empezando con el impresionismo, es anticientífica, incluso Seurat. Estaba interesado en introducir el aspecto preciso y exacto de la ciencia, lo cual no se había hecho con frecuencia, o por lo menos, no se había hablado de ello mucho. No era por amor a la ciencia que hice eso; al contrario, era, más bien, para desacreditarla, suavemente, ligeramente, sin importancia. Pero ironía estaba presente [13].

La exactitud de la ciencia se repite en la obra de Duchamp sin la creencia. En vez de fe, hay ironía: «Si me propongo estirar un poco las leyes de la física y la química, etcétera, es porque me gustaría que las considerarais inestables en cierto grado» [14]. Paradójicamente, la precisión del experimento científico no conduce a la certeza, sino a la duda.

La afinidad entre Duchamp y Descartes está clara. Como dice el primero: «Tienes

---

[13] Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp* (Nueva York: The Viking Press, 1971), pág. 197. La traducción es mía.

[14] Francis Roberts: «Interview with Marcel Duchamp». *Art News,* dic. 1968, pág. 63. La traducción es mía.

que entender que no soy cartesiano por placer. He *nacido* cartesiano. La educación francesa se basa en una secuencia de lógica estricta. Lo llevas contigo» [15]. No es una cuestión de influencias, sino de una misma visión del mundo compartida por dos individuos. Paz analiza sus similaridades porque las considera fundamental para el entendimiento del *Gran Vidrio*. Una alusión que hace Duchamp en *La caja blanca,* otra colección de apuntes, a Jean François Niceron, un matemático del siglo XVII, contemporáneo de Descartes, le lleva al tema de la anamorfosis. Niceron era especialista en la anamorfosis, conocida también por el término «la perspectiva curiosa». Tomando esto como punto de partida, Paz se refiere con gran detalle a un estudio reciente del tema, *El arte anamórfico,* de Jurgis Baltrusaitis, que traza la anamorfosis hasta sus orígenes y considera a Niceron como uno de los pioneros más influyentes en este área de las matemáticas. El arte anamórfico, o el arte basado en la perspectiva curiosa, es, según Niceron, uno en que «las figuras pertenecientes a la visión normal y que, fuera de la perspectiva predeterminada, parecen distorsionadas y sin sentido, vistas desde la perspectiva correcta aparecerán correctamente proporcionadas». Baltrusaitis hace hincapié en la conexión que traza Niceron entre la perspectiva, los autómatas y la magia:

> Concebida sobre las líneas de una máquina de precisión, con sus mecanismos escondidos, la perspectiva que aleja y disminuye, que cambia y da vida a las formas del universo de la ilusión, pertenece al mismo tipo de milagros [16].

La perspectiva se relaciona estrechamente con las máquinas y éstas, a su vez, con la ilusión. Esta cadena nos devuelve otra vez a Descartes. Como dice Baltrusaitis:

> El problema de la ilusión en todas sus formas preocupaba continuamente a Descartes. Para él, como para Platón, hay una diferencia entre la realidad y nuestro juicio sobre ella, pero en un sentido más ancho. Esta diferencia no sólo se aplica a las obras de arte. Descartes consideró que las obras de la Naturaleza también eran fantasmas... La perspectiva es la falsificación de la posición y la estructura de los objetos... La perspectiva no es un instrumento de representaciones exactas, sino una mentira... No se trata de lapsos ocasionales de los sentidos. Una gran serie de fenómenos curiosos en la cual los objetos se duplican, se distorsionan y se mueven, como en las manos de un mago, se organizan alrededor de una gran idea a la invitación de una duda metafísica. Hacen cierta la incertidumbre y así reclaman la necesidad de revisar ideas y valores. Contribuyen a la duda [17].

Todo lo que Descartes creía más cierto lo había aprendido de los sentidos, pero encontró que los sentidos le decepcionaban. «Las demostraciones (cartesianas) de la falta de confianza en nuestros órganos» [18] se reflejan en la obra de sus contemporá-

---

[15] DORE ASHTON: «An Interview with Marcel Duchamp. *Studio International,* June 1966, págs. 244-45. La traducción es mía.

[16] JURGIS BALTRUSAITIS *Anamorphic Art* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977), pág. 69. La traducción es mía.

[17] BALTRUSAITIS: págs. 66-69.

[18] BALTRUSAITIS: pág. 69.

neos, «los manipuladores de la perspectiva» [19]. La anamorfosis y los tratados de Descartes se basaban en el tema de la ilusión. Como dice Baltrusaitis, las obras de Niceron sobre la perspectiva curiosa «confirman total y brillantemente las reflexiones cartesianas sobre la realidad palpable y sobre la divergencia entre lo real y lo aparente» [20]. Paz parte de esta distinción y la trata extensamente en su análisis de la obra de Duchamp, especialmente en conexión con el *Gran Vidrio* y *Etant donnés*.

A finales del siglo XIX, los que se interesaban en la idea de la cuarta dimensión econtraron una ayuda en los descubrimientos de Descartes y de otros matemáticos como Niceron. Si la perspectiva nos da la ilusión de tres dimensiones sobre una superficie de dos dimensiones, entonces es probable que el mundo tridimensional en que vivimos es la proyección de una cuarta dimensión desconocida. La dualidad de aparición y apariencia, que fue tan seriamente estudiada en el siglo XVII, continuó como objeto de estudio en el siglo XX por Duchamp y sus contemporáneos. Como dice Duchamp:

> Cualquier cosa es dudosa. Es empujar la idea de la duda de Descartes, sabes, a un punto mucho más lejos al que llegaron en la Escuela cartesiana: la duda en mí mismo, la duda en todo [21].

Una visión del mundo en que todo se pone en duda, incluso uno mismo, implica, como dice Duchamp, «la aceptación de todas las dudas» [22]. Así, aunque el arte de Duchamp no es similar, en estructura, al arte de la anamorfosis, Paz los compara porque se inspiran en una visión cósmica similar. Otra vez se ve que Paz se interesa por lo que está detrás de la obra de arte. Describe las similaridades entre estos dos tipos de arte en el siguiente párrafo:

> El parentesco de estas ideas con las concepciones que originaron el *Gran Vidrio* es asombroso. Destacaré dos semejanzas que me parecen centrales. La primera se refiere a la perspectiva, considerada como una racionalidad suprapersonal en la que no intervienen ni la mano del artista ni su sensibilidad. La segunda es la invención de máquinas dotadas de albedrío y movimiento, cuyo funcionamiento es racional sin depender de una psicología (*Ad,* 150-151).

No sólo está ausente el elemento psicológico, sino también el artista como sujeto. La racionalidad suprapersonal de las máquinas posiblemente nos lleve a creer que la visión duchampiana del mundo es mecanicista, pero a diferencia de la visión mecanicista de un maestro como Leonardo da Vinci, la de Duchamp se impregna de ironía. Como hemos visto, Duchamp usó la apariencia de la ciencia en sus obras para infiltrar en ella la duda. Como dijo:

> Mi acercamiento a la máquina fue completamente irónico. Sólo construí el capó. Era una manera simbólica de explicar. Lo que estaba realmente debajo del capó, cómo

---

19 Baltrusaitis: pág. 69.

20 Baltrusaitis: pág. 69.

21 Seitz: pág. 113.

22 Ashton: pág. 244.

funcionaba realmente, no me interesaba. Tenía mi propio sistema, muy estricto como sistema, pero no organizado lógicamente. Mis paisajes empezaban donde los de Da Vinci terminaban. La dificultad es el alejarse de la lógica [23].

El parecido estructural entre Duchamp y Da Vinci existe, pero no es fructífero. La visión cartesiana del artista francés nos da la clave para acercarnos a su obra.

Según Paz, Duchamp es un pintor de la realidad invisible, uno que buscó revelar apariciones y no apariencias. Esto es precisamente la cuarta dimensión. Paz admite que Duchamp no era único en su rechazo de la pintura de la apariencia *(Ad,* 141). Los cubistas y los abstraccionistas también propusieron pintar esencias y arquetipos. Los temas matemáticos y científicos que interesaban a Duchamp, incluso la idea de la cuarta dimensión, eran de un interés general en su tiempo. La originalidad de Duchamp se basa en su rechazo del arte retinal y de la idea de la autosuficiencia del arte *(Ad,* 140-41). Sin embargo, su interés en la pintura de la aparición, la cuarta dimensión, es esencial para el entendimiento de su obra. En vez de llevarle a la conclusión de que, debido a la incertidumbre total que nos rodea, el arte sólo puede ser un fin en sí mismo, esta duda reforzó su creencia en el arte como medio hacia otra cosa. Es esto lo que le plantea firmemente en contra de la modernidad y que lo une al arte del pasado. Como Paz ha señalado, Duchamp continuó y contradijo la tradición moderna:

> ¿Cuál es el lugar de Duchamp en el arte del siglo XX? Se lo considera un vanguardista «à outrance». Lo fue. Al mismo tiempo, su obra nació como una reacción *contra* el arte moderno y, especialmente, contra el de su época... Su gesto más osado —la invención de los «ready-mades»— fue ambivalente: los «ready-mades» no hacen la crítica del arte del pasado sino de las obras de arte, antiguas o modernas, consideradas como *objetos*. Esto es justamente lo que lo opone a *todo* el arte moderno: para Duchamp no hay «arte en sí»; el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones. Si por sus formas mecánicas el *Gran Vidrio* es una obra de vanguardia, no lo es por lo que dicen esas formas: una leyenda, un cuento grotesco y maravilloso. El arte moderno aspira no a decir sino a ser: el *Gran Vidrio dice,* nos cuenta algo. En esto se parece al arte de «los religiosos del Renacimiento», como Duchamp lo subrayó más de una vez *(Ad,* 183-1984).

Paz opone la idea del arte como fin en sí mismo a la idea del arte como signo. Lo que significa este signo es lo que examinaremos en adelante.

La Novia, la Desnuda y Kali

Estructuralmente, el *Gran Vidrio* se divide en dos partes. La parte superior es el reino de la Novia y la parte inferior es el reino de los nueve Solteros. La dualidad de la obra se refleja en la divergencia de formas en estos dos reinos. Como dice Paz: «La Novia, forma liberada, es autosuficiente; los Solteros, sometidos a la geometría y a la perspectiva, son moldes huecos que llena el gas de alumbrado» *(Ad,* 56). Duchamp ha utilizado la perspectiva lineal en el reino de los Solteros, mientras que no lo ha

[23] ROBERTS: pág. 63.

utilizado en el reino de la Novia. Dado que la perspectiva se relaciona íntimamente con la ilusión, el mundo de los Solteros es ilusivo. Las apariencias decepcionan. Como señala Paz.

> Esta oposición entre las formas de aquí y las de allá es un nuevo ejemplo de la manera en que Duchamp pone ciertas nociones populares de la física moderna —cuarta dimensión y geometrías no euclidianas— al servicio de una metafísica de origen neoplatónico... el Uno y sus emanaciones, las Ideas, eran formas *libres* y que escapaban a las medidas de los sentidos. La geometría es la sombra de las Ideas. Y más: es la rendija por la cual vemos las *verdaderas* formas. Las vemos sin poder nunca verlas del todo, *más o menos (Ad,* 54-56).

La incertidumbre es la certeza con que vivimos, y esto se refleja en el reino de los Solteros, el cual es meramente una proyección de la Novia. Es la Novia quien es autosuficiente y de quien dependen los Solteros para su existencia. Paz cita a Duchamp para describir a los Solteros:

> ...escuchan las letanías que recita el carrito, estribillo de toda la máquina-soltero, sin que puedan jamás rebasar su máscara... como envueltos por un espejo que les devolviese su propia complejidad hasta alucinarlos de una manera bastante onanista *(Ad,* 56).

Una parte de la máquina-soltero, el carrito, «recita interminables letanías: "Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo..."» *(Ad,* 58). Una y otra vez, Paz ve paralelos entre el reino de los Solteros y nuestro mundo. Subraya la incapacidad de los Solteros (y de nosotros) de deshacerse de sus máscaras, de sus apariencias *(Ad,* 58-60). Como los Solteros, estamos condenados a una vida en la que el conocimiento de la realidad verdadera no se puede alcanzar. Tenemos que existir entre las sombras.

Sin embargo, no nos debemos engañar creyendo que sólo el reino de los Solteros es ilusivo. Paz nos advierte que los Solteros son una proyección de la Novia, pero que la Novia, a su vez, es una proyección de otra realidad, la cuarta dimensión:

> ... la Novia es una epifanía de otra realidad invisible, la proyección en dos o tres dimensiones de una entidad de cuatro dimensiones. Así, el mundo es la representación, no de un solterón, como decía Laforgue, sino de una realidad que no vemos y que ora aparece como la máquina más bien siniestra del *Gran Vidrio,* ora como una muchacha desnuda en el momento en que culmina su goce *(Ad,* 123).

La muchacha desnuda es parte del ensamblaje, *Etant donnés.* Es interesante ver que con la aparición de esta obra, Paz trata a la Novia del *Gran Vidrio* no como la cuarta dimensión en sí, lo cual daba a entender en su primer ensayo, «El castillo de la pureza», sino como una de las muchas posibles proyecciones de esa dimensión. El *Ensamblaje* pone en reverso y contradice las obras que la precedieron, así terminando una carrera artística basada en la paradoja, la contradicción y la reversibilidad. El principio de la bisagra es evidente: la Novia de *La Mariée* y la muchacha desnuda de *Etant donnés* están íntimamente relacionadas: «las dos son apariencias de la misma aparición» *(Ad,* 155).

Paz recrea la relación entre la Novia y la muchacha desnuda a través de dos signos importantes que Duchamp ha incluido en cada una de las dos obras en que aparecen: la cascada y el gas de alumbrado. En el *Gran Vidrio* ninguno de estos dos signos está presente gráficamente, pero al leer *La caja verde,* uno descubre que son una parte esencial de la operación que transcurre entre la Novia y los Solteros. En *Etant donnés,* los dos signos figuran en la obra. El gas es parte de una lámpara de gas que sostiene la muchacha desnuda, la cual está tendida sobre un lecho de ramas, y la cascada eléctrica está detrás de ella, parte del fondo montañoso. Dada la similitud entre Duchamp y Niceron, Paz relaciona estas dos apariencias de la misma aparición al tema de las anamorfosis: «El abanico de la anamorfosis transforma a la Novia en un ahorcado hembra; veinticinco años más tarde nos la devuelve en la forma de una muchacha rubia tendida sobre un lecho de ramas» *(Ad,* 151-152). En la anamorfosis uno descubre la realidad verdadera detrás de las apariencias aparentemente carentes de sentido sólo a través de la perspectiva correcta. En la obra de Duchamp, la realidad buscada detrás de las apariencias se encuentra al poner en movimiento los signos que el artista nos ha provisto (la cascada y el gas de alumbrado). Estos signos son el equivalente en el universo artístico de Duchamp de la perspectiva curiosa. Sin embargo, a diferencia de la realidad escondida en el arte anamórfico que, una vez descubierta, puede verse indefinidamente, la realidad en el universo duchampiano se nos aparece como una «exposición ultrarrápida». La cuarta dimensión aparece y desaparece instantáneamente.

La relación entre la aparición y la apariencia es evidencia de la duda cartesiana que penetra la obra duchampiana. Como hemos visto, la duda del pintor francés va más allá que la de su antecesor. Como señala Paz, la dualidad de apariencia y aparición capta al espectador y le hace preguntarse si lo que ve en el *Gran Vidrio* es su propia sombra o la de la Novia: «¿Qué es lo que vemos en esa transparencia: nuestra sombra o la de la Novia?... Andamos perdidos entre las apariencias y las apariciones. El espíritu humano es doble: como el espejo, es patria de esencias y de fantasmas» *(Ad,* 152). La relación entre el sujeto y el objeto se invierte. El arte continúa siendo una trayectoria de autodescubrimiento, pero con una diferencia esencial. No somos nosotros los que nos ponemos en el cuadro sino el cuadro mismo que nos capta y nos hace parte de sí mismo. Esta relación invertida entre el espectador y la obra de arte se analiza muy extensivamente en los escritos de Paz sobre Duchamp. Como señala el poeta mexicano, es más evidencia de la importancia central del principio de la bisagra en el universo artístico duchampiano. Todo es reversible:

> La circularidad abarca también al espectador: la Novia está encerrada en nuestra mirada, pero nosotros estamos encerrados en el *Gran Vidrio* e incluidos en el ensamblaje. Somos parte de las dos obras. Se opera así una inversión radical de la oposición de los términos que intervienen en la creación y la contemplación artística y que, en cierto modo, la constituyen: la subjetividad del artista (o del espectador) y la obra. Con Duchamp se acaba un tipo de relación inaugurado por el romanticismo *(Ad,* 115).

Duchamp ha llevado la duda cartesiana a su conclusión y ha aniquilado al artista

y al espectador como sujetos, una vez más contraponiendo la modernidad a sí misma. Así, ha puesto fin a una época artística y ha colocado el arte al comienzo de un tiempo nuevo y desconocido.

Dado que el vidrio es un material que se da muy bien para estos fines, el hecho de que Duchamp lo encontró para su obra por pura casualidad o por accidente (como él ha dicho) no nos concierne.

El *Gran Vidrio* es la culminación del interés de Duchamp por los escaparates, un interés tan grande que, según Charles F. Stuckey, «en una ocasión sugirió que se le considerase un *fenetrier* en vez de un pintor» [24]. La circularidad de la mirada es parte esencial del interés del pintor francés en el vidrio, y Paz lo convierte en uno de los temas fundamentales de su segundo ensayo «"*Water Writes Always in*" Plural». Paz descubrió la idea en *La caja blanca*, en la cual el pintor francés declaró: «Cuando uno se somete al examen de los escaparates, uno también pronuncia su propia sentencia. En realidad, su alternativa es el "*viaje redondo*"» [25]. Este proceso es evidente en el *Gran Vidrio*. Como hemos visto, el espectador no sólo se ve en la obra sino que se convierte en una proyección de ella. Paz entiende esta transformación del espectador en términos mitológicos, concretamente en el mito de Acteón y Diana:

> El mirón es mirado, el cazador es cazado, la virgen se desnuda en la mirada del que la mira. El "viaje redondo" a que alude Duchamp tiene una exacta correspondencia tanto en la estructura interna del mito como en la de las dos obras. Acteón depende de Diana, es el instrumento de su deseo de verse a sí misma; otro tanto sucede con los Testigos Oculistas: al mirarse a sí mismos mirándola, devuelven a la Novia su imagen. Todo es un viaje redondo... La manifestación de Diana y de la Novia exigen la mirada ajena. El sujeto es una dimensión del objeto: su dimensión reflexiva, su mirada *(Ad,* 132-133).

La circularidad de la operación visual invierte la relación entre el sujeto y el objeto, poniendo la realidad entre paréntesis. El *Gran Vidrio* no sólo exige la participación activa del espectador, sino le hace parte de la obra de arte. Su realidad también está en paréntesis.

La idea de la mirada circular se relaciona estrechamente con el tema del erotismo. A la pregunta de Pierre Cabanne de cuál era el lugar del erotismo en su obra, Duchamp respondió: «Enorme. Visible o evidente o, de todas formas, subyacente» [26]. Admitió a Cabanne que el *Gran Vidrio* era «un erotismo que no era evidente. Tampoco se implicaba. Era un tipo de ambiente erótico» [27]. La importancia del erotismo en su obra no se puede infravalorar, como Duchamp mismo pone en evidencia:

> No le doy una definición personal, pero básicamente es una manera de llevar a la luz del día cosas que son constantemente escondidas —y que no necesariamente son

---

[24] CHARLES F. STUCKEY: «Duchamp's Acephalic Symbolism». *Art in America*, enero-febrero 1977, págs. 96. La traducción es mía.

[25] DUCHAMP: pág. 74.

[26] CABANNE: pág. 88.

[27] CABANNE: pág. 88.

eróticas— debido a la religión católica, debido a las reglas sociales. El poder revelarlos y ponerlos a la disposición de todos —creo que esto es importante porque es la base de todo y nadie habla de ello—. El erotismo era un tema, hasta un «ismo» que era la base de todo lo que yo hacía en el momento del *Gran Vidrio*. Impedía que yo fuese obligado a volver a teorías ya existentes, estéticas u otras... Siempre enmascarado, más o menos, pero no por vergüenza... escondido [28].

Stuckey analiza con perspicacia la relación entre este elemento importante de la obra de Duchamp y los escaparates:

> El mirador es interrogado y examinado. El escaparate es exigente y requiere una respuesta «inevitable». El mirador no es del todo inocente y se convierte en un participante en algún encuentro, aparentemente sexual. Noten que es el escaparate mismo, no el espectador ni el objeto visto a través del vidrio, que concierne a Duchamp... La percepción de dos imágenes sobrepuestas —una detrás del vidrio, la otra reflejada en su superficie— debe ser una aproximación a lo que Duchamp quería decir en sus apuntes por «coito a través de una hoja de vidrio» [29].

La participación del espectador es necesaria para que aparezca el elemento erótico, un disfraz bien ingenioso. En el *Gran Vidrio,* la operación que toma lugar invisiblemente entre la Novia y sus Solteros es erótica, pero se revela así sólo en *La caja verde.* No sólo dispone de sus propios espectadores, los Testigos Oculistas, sino que el espectador posiblemente no se dé cuenta que está participando, dado que no necesariamente controla la aparición de su reflexión en el vidrio. En *Etant Donnés,* sin embargo, el elemento erótico está directamente relacionado con la participación voluntaria y consciente del espectador. Los testigos oculistas están ausentes y para ver el ensamblaje, uno tiene que mirar por dos agujeros de una puerta de madera que forma la parte exterior de la obra y que separa al espectador de lo que ve detrás de ella: una muchacha desnuda tendida sobre unas ramas. Como la puerta no tiene tirador, sólo se puede entrar con la vista. Así, vemos la obra desde una perspectiva fijada y lo que experimentamos cuando miramos a través de los agujeros es, como dicen Anne d'Harnoncourt y Walter Hopps, «privado y esencialmente indecible» [30]. El espectador es el único testigo oculista y se convierte en *voyeur:*

> *El mirar Etant Donnés* ...es cogerse en la postura de un «voyeur». La proeza irónica y brillante de Duchamp es el haber transferido la responsabilidad de cualquier interpretación erótica provocada de los hechos imparciales del ensamblaje mismo a los ojos del mirador [31].

Para Paz, el *voyeurisme* está presente tanto en el *Gran Vidrio* como en el *Ensamblaje:*

---

[28] CABANNE: pág. 88.

[29] STUCKEY: pág. 96.

[30] ANNE D'HARNONCOURT AND WALTER HOPPS: *Etant Donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage:* Reflections on a New Work by Marcel Duchamp (Philadelphia: Phil. Museum of Art, 1969), pág. 8. La traducción es mía.

[31] D'HARNONCOURT, y HOPPS: pág. 22.

Nosotros vemos a través del obstáculo, puerta o vidrio, el objeto erótico —y esto es «voyeurisme»—; la Novia se ve desnuda en nuestra mirada —y esto es exhibicionismo— ...son lo mismo. Pero no se unen en Duchamp ni en el espectador sino en la Novia. La operación circular parte de ella y regresa a ella. El mundo es su representación *(Ad,* 128).

La circularidad de la mirada es, según la interpretación de Paz, una reflexión de la circularidad del deseo, la cual empieza no con el espectador sino con la aparición misma, que en las dos obras es, y no casualmente, una mujer: «La mujer se ve a sí misma como una fuente de vida. Lo masculino, subordinado a lo femenino, es un medio por el cual la mujer se conoce, se fecunda y se contempla a sí misma» *(Ad,* 136-137). Para Paz, la inversión del sujeto y el objeto en el arte de Duchamp, en el cual nosotros los espectadores nos convertimos en una proyección de la Novia, se relaciona estrechamente con el mito de la mujer como fuente de la vida.

En su libro *Los modos poéticos de Octavio Paz,* Rachel Phillips describe la importancia de la mujer en la poesía de Paz:

El principio femenino como creador y renovador de la vida aparece y reaparece en toda su poesía, dándole una llave para los secretos de la fuente de la energía en el cosmos y del pensamiento del ser humano [32].

Este punto de vista está presente en toda la obra de Paz, desde el principio. Así, en su descubrimiento del arte y simbolismo indios, encontró un sistema de pensar que era análogo al suyo. La diosa india, Kali, es, como dice Phillips, la fusión de la dialéctica entre la creación y la destrucción, la luz y la oscuridad, el consciente y el inconsciente [33]. Kali es el camino indio hacia la sabiduría. Por esa razón, Paz la compara con la Novia, para quien el mundo es su representación. Como la Novia, Kali es «el mundo fenomenal, la energía incesante y de ahí que aparezca como destrucción... como alimentación.... como contemplación» *(Ad,* 79). Paz crea una analogía entre el simbolismo indio tradicional y la obra de Duchamp porque percibe que la Novia, la muchacha desnuda y Kali son manifestaciones diferentes del principio femenino. A pesar de que Paz admita que no hay una relación directa entre el simbolismo indio y la obra de Duchamp, añade: «Tampoco es una coincidencia casual. Son dos versiones distintas e independientes de una misma idea, tal vez de un mito que se refiere al carácter cíclico del tiempo» *(Ad,* 80). Al acercarse a la obra de Duchamp por estas comparaciones con los mitos universales, Paz revela su creencia en la universalidad del pensamiento humano. Por esa razón, no cree importante el averiguar si los creadores de imágenes similares se conocen entre sí o si están familiarizados con sus obras respectivas y con los mitos a que se refieren: «Por supuesto, ni la tradición hindú ni Duchamp necesitaron conocer ese mito: sus versiones son respuestas a las imágenes tradicionales que una y otra civilización se han

---

[32] RACHEL PHILLIPS: *The Poetic Modes of Octavio Paz* (New York; Oxford University Press, 1972), pág. 32. La tradución es mía.

[33] PHILLIPS: pág. 32.

hecho del fenómeno de la creación y la destrucción, la mujer y la realidad» *(Ad,* 80). Para Paz, la obra de Duchamp es una nueva versión de un mito muy viejo.

Después de hacer hincapié en la universalidad del hombre y de haber caracterizado la obra de Duchamp como una búsqueda metafísica de la sabiduría, Paz revela las diferencias esenciales entre el simbolismo indio y la obra duchampiana. Para el hombre moderno, no es el mito en sí el que contiene el «enigma y la respuesta» [34] del universo, sino la obra de arte. Más importante aún, las imágenes de lo desconocido en el universo de Duchamp se oponen a las de toda la tradición de Occidente y Oriente: «La diferencia entre las imágenes de Duchamp y las de la tradición es la siguiente: mientras la Novia está regida por la circularidad del deseo solitario, las de los mitos y ritos evocan invariablemente la idea de fertilidad» *(Ad,* 137). Es una diferencia muy importante. La circularidad del deseo solitario penetra la obra de Duchamp. En el *Gran Vidrio,* los Solteros son célibes y la Novia permanece virgen. En el *Ensamblaje,* el espectador está separado de la muchacha desnuda por una puerta, lo cual le obliga a un contacto meramente visual y le hace muy consciente de ello. La consumación física está prohibida en las dos obras. La violación visual parece ser la única alternativa. Paz explica que, a pesar de la prohibición que ciertamente expresa Duchamp, algunas interpretaciones de esta prohibición no son acertadas. Admite que la Novia no puede unirse con la realidad masculina verdadera o con la verdadera realidad *(Ad* , 78), pero no niega que estas dos realidades existan. El hecho de que no están presentes en la obra de Duchamp no implica para Paz que son conceptos ilusorios. Así, a pesar de su ausencia, Paz no interpreta el *Gran Vidrio* como una visión pesimista del amor. El amor, la reconciliación de los opuestos, la imagen india de «maithuna», es, en la poética de Paz, la esencia del ser humano, su expresión de la búsqueda de la existencia completa. Como consecuencia, Paz interpreta el onanismo aparente de las máquinas de Duchamp no como una crítica de la idea del amor, sino como una crítica de un tipo de amor específico: «la crítica es... una burla de la concepción positivista del amor... *El Gran Vidrio* es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor» *(Ad,* 84). El adjetivo «infernal» fue usado por primera vez por André Breton, al referirse éste a las máquinas de Duchamp [35]. Esta cita es, en realidad, un reflejo de la actitud de Breton hacia el *Gran Vidrio.* Lo describió así en 1945: «Nos encontramos aquí en la presencia de una interpretación mecanicista y cínica del fenómeno del amor» [36].

A pesar de esta explicación de la circularidad del deseo solitario en la obra de Duchamp, Paz tiene que enfrentarse también con una cita perturbante de Duchamp en la cual dice que el castigo verdadero es la posesión *(Ad,* 132). La única alternativa, en ese caso, sería el *voyeurisme,* pero para Paz ninguna de estas alternativas es atractiva. El ve sólo una solución: «la conversión del "voyeurisme" en contemplación, en conocimiento» *(Ad,* 132). Al relacionar el amor con el conocimiento en la obra de Duchamp, Paz coloca al artista francés firmemente dentro de la tradición occidental, una tradición en que estos dos temas son íntimamente relacionados:

---

[34] PHILLIPS: pág.33.

[35] ANDRÉ BRETON: «Lighthouse of the Bride». *View,* 1945. La traducción es mía.

[36] BRETON: pág. 92.

> Amor y conocimiento han sido el doble tema, no sólo del pensamiento de Occidente, sino de nuestra poesía y de nuestro arte. La obra de Duchamp es bastante más tradicional de lo que comúnmente se piensa. Esta es, por lo demás, una de las pruebas de su autenticidad. Las relaciones de sus dos grandes obras, el Vidrio y el Ensamblaje, con la tradición de nuestra filosofía y poesía eróticas, son numerosas y profundas... Creo que su visión del amor y su idea de la *otra* dimensión se insertan en nuestra tradición filosófica y espiritual.
> Son parte de ella (*Ad,* 164-65).

Es importante subrayar el hecho de que Paz hace sinónimas la tradición y la autenticidad artística. Como el amor cortés, el amor representado en las obras de Duchamp no puede terminar en posesión física: «triunfo de la vista sobre el tacto» (*Ad,* 166). Aunque compara estos dos tipos de amor con profundidad, encuentra una comparación más acertada entre Duchamp y Giordano Bruno, autor de un tratado de amor, *Eroici Furori,* escrito en 1585. Bruno era uno de los primeros autores de tratados amorosos que trató de la nueva astronomía que había dislocado las concepciones cosmológicas de la Edad Media (*Ad,* 171). Es importante poner a Bruno en un contexto histórico porque así resalta el paralelismo entre él y Duchamp. Ambos vivieron en un tiempo de crítica, y las similaridades entre sus obras son impresionantes. Como señala Paz, a diferencia del amor cortés, el amor que ambos expresan en sus obras es ontológico:

> La división entre el arriba y el abajo es neta, pero no es de orden social ni ceremonial como en el amor cortés, sino esencialmente ontológica. La división espacial se completa con otra que viene de Platón y que hicieron suya los gnósticos: la de la luz y la oscuridad... Hay un continuo diálogo entre arriba y abajo. Ese diálogo consiste en la conversión del uno en el otro, mejor dicho: en los otros, y de los otros en el uno... Emanaciones de la unidad hacia abajo: generación de las cosas terrestres y visibles, «furor heroico» hacia arriba: contemplación de formas, esencias, ideas. Sólo que esas ideas también son sombras, proyecciones del Uno oculto en los pliegues de su unidad. Diálogo de las apariciones y las apariencias, diálogo de sombras, diálogo de la Novia consigo misma (*Ad,* 173-74).

El amor trasciende el deseo físico para llegar al conocimiento. A través del amor experimentamos al otro, la dimensión desconocida.

Hay, sin embargo, una diferencia entre Duchamp y Bruno, o mejor dicho, entre Duchamp y la tradición, que revela la singularidad de la modernidad. Paz lo expresa brillantemente en la comparación que hace entre la Novia y Kali. Para entender la imagen de Kali, uno tiene que tomar como punto de partida los métodos de exégesis tradicional, mientras que para descifrar el significado de la Novia, uno tiene que referirse a *La caja verde.* El problema es descubrir el significado de estas imágenes: «Si Kali y la Novia son una proyección o representación, ¿a quién representan, cuál es la energía o entidad que las proyecta?» (*Ad,* 81). Es la respuesta a este enigma que revela las diferencias esenciales entre ellas. Kali es una manifestación de las creencias y mitos hindúes. La Novia de Duchamp también es una representación de lo desconocido, pero para la modernidad lo desconocido es un vacío. Hemos perdido nuestra imagen del mundo, y como consecuencia todo lo que queda es el silencio: «A diferencia del

exégeta hindú, Duchamp rechaza la explicación metafísica y se calla. La Novia es una proyección de la cuarta dimensión, pero esta última es, por definición, la dimensión desconocida» *(Ad,* 82). Al estar cara a cara con lo desconocido, Duchamp se calla. Breton consideró esto su punto más fuerte:

> Para mí, y lo he dicho antes, la cosa que constituye la fuerza de Marcel Duchamp, la cosa a la cual debe su escape a salvo de varias situaciones peligrosas, es más que nada su *desprecio por la tesis,* el cual siempre asombrará a hombres menos favorecidos [37].

Paz sigue a Breton y defiende a Duchamp en contra de la idea de que su silencio es evidencia de ateísmo. El ateísmo es tanto una tesis como la creencia en Dios. Además, como dice Paz, el ateísmo tiene sentido sólo en un contexto judeo-cristiano. Paz cita a Duchamp: «la génesis del Vidrio es exterior a toda preocupación religiosa o antirreligiosa» *(Ad,* 83). Paz distingue entre la religión como organización y la metafísica; de ahí interpreta que Duchamp considera que su obra no es religiosa, pero sí metafísica. Así, la tesis de Paz sobre el proyecto metafísico del arte de Duchamp puede seguir vigente.

En su búsqueda del absoluto, el artista moderno sólo recibe la respuesta del silencio. Es una constante en todo el arte moderno. El silencio es parte de la tradición de la modernidad y esto es lo que le separa de todo el arte tradicional. Como nos dice Paz, el arte de la modernidad y el de la tradición difieren enormemente: «uno afirma el mito, le da un sustento metafísico o racional; el otro lo pone entre paréntesis» *(Ad,* 83). Aunque no nos puede decir nada (en realidad su propuesta es no decirnos nada) el arte de Duchamp es un arte de ideas, y esta contradicción se resuelve viéndola como hace Paz, como la expresión de la idea de la Crítica:

> El silencio de Duchamp, no obstante, nos dice algo: no es una afirmación (actitud metafísica) ni una negación (ateísmo) ni una indiferencia (agnosticismo escéptico). Su versión del mito no es metafísica ni negativa, sino irónica: *crítica (Ad,* 83).

Al crear un arte cuya única idea es la crítica, Duchamp se coloca en una posición singular en cuanto a la tradición y en cuanto a la modernidad:

> Duchamp no ocultaba su admiración por las obras de arte del pasado que eran encarnaciones de una idea, casi siempre religiosa. El *Gran Vidrio* es una tentativa por reanudar esa tradición dentro de un contexto radicalmente distinto, arreligioso e irónico. Pero desde el siglo XVII nuestro mundo no tiene ideas, en el sentido en que el cristianismo las tuvo en la época de su apogeo. Lo que tenemos, sobre todo de Kant para acá, es crítica *(Ad,* 162).

La crítica, la única idea de la modernidad, es la esencia del arte de Duchamp. Es el centro invisible en que Paz basa sus escritos sobre Duchamp, un artista que creó un universo en base a la reversibilidad: «la lógica de la bisagra gobierna este mundo» *(Ad,* 161).

---

[37] ANDRE BRETON: «Marcel Duchamp». *Littérature.* Oct. 1922. La traducción es mía.

En una entrevista que apareció un poco después de la primera publicación de su ensayo, *El castillo de la pureza,* Paz describió la reacción de Duchamp al leerlo:

> Duchamp no está de acuerdo conmigo, tampoco en desacuerdo; en una carta reciente, me dice «de tout ça, je ne sais pas!» Pero, en general, se ha mostrado interesado y entusiasmado con mi ensayo de unas cincuenta páginas [38].

Paz eligió escribir sobre una de las figuras más complejas del arte de nuestro siglo. Su reacción al ensayo de Paz es típicamente duchampiano. Sin embargo, dado lo complejo e indefinible que es su arte, es más probable que lo que Paz ha analizado y discutido en su crítica de Duchamp nos dice más sobre Paz que sobre Duchamp. Su creencia en la universalidad del pensamiento humano y en la singularidad y unidad del universo artístico de cada artista se ve claramente en sus escritos sobre Duchamp. En realidad, *Apariencia desnuda* es la aplicación crítica más consistente y profunda de la poética del poeta mexicano. Las ideas que sistemáticamente propone sobre el arte, el ser humano y la modernidad en libros tales como *El arco y la lira, Conjunciones y disyunciones* y, especialmente, *Los hijos del limo,* se ponen en movimiento en su análisis de Duchamp. Girando sobre el vacío con el artista francés, Paz nos arroja iluminaciones desde las profundidades del silencio universal. Nada es definitivo. Reina el principio de la bisagra.

MARY FARAKOS
Paseo de La Habana, 72, 8.º C
MADRID

[38] LAUS: «Octavio Paz, hoy: la crítica de la significación». *Diorama de la Cultura,* 16 abril de 1967, pág. 3.

Washington Square

como un campo de batalla después de la refriega han quedado tus dominios; garibaldi te mira mudo desde su humilde pedestal, testigo impasible de la mugre que se esparce equitativamente abundante por todos y cada uno de tus metros cuadrados a la espera de una limpieza siempre precaria para que otra vez al anochecer vuelvas a quedar cubierta de esa capa de inmundicias que forman ya parte de tu presencia, costra que se ha adherido a ti y te hace reconocible e inspiradora de un sentimiento casi paternal, botellas, botes, trapos, papeles, bolsas, harapos, cáscaras, colillas, periódicos, cristales, algodones, zapatos, plásticos, mendrugos, basura, todo ello, washington square son los restos del combate que día a día libran en los confines de tu recinto quienes te han elegido como solaz de su tránsito, reducto de su esparcimiento, punto de partida de una larga caminata que el corredor inicia en ti, con el expreso deseo de recrearse y recrearte, y evocar a tu través la presencia plástica de la urbe inmensa que se extiende a tu alrededor, sensorialmente, como un magma trepidante de asfalto, cemento y carne, que se masca cada minuto que el corredor hace latir aceleradamente sus pulsaciones dejando atrás calles, puentes y plazas, en busca de ese encuentro permanente con la ciudad tangible de olor, color y sabor que forma el conjunto caótico y fascinante de tu silueta urbana y humana, nueva york, pues, saliendo de tus dependencias atraviesa cooper union, añosa confluencia de calles y casones, desde donde se entra en lafayette y, calle abajo, empieza el bowery, travesía de miseria y abandono dentro de la opulencia que son los hombres de edad indefinida, pacífico deambular y alcohólico aliento que vagan sin rumbo buscando una botella que vaciar en algún portal, o, simplemente, quietos, impávidos, tirados en la acera cuan largos son, porque: un traje abandonado pesa tanto en los hombres que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas, sin pronunciar palabra ni quejarse, ecos de dignidad profunda, pero casi imperceptible, sólo destacada por las heridas terribles que los golpes, las caídas y el frío van abriendo en sus manos y caras silenciosas y solitarias; y por el bowery, sí, por el bowery, que un día debió ser esplendorosa encrucijada de actividad, hoy abandonado y maltrecho, aunque quién sabe si cualquier día otra vez rehabilitado, bajo hasta delancey, no, en verdad, por mor de deleitarme con la penosa miseria que el caminante encuentra por doquier sino porque es paso obligado en la ruta excitante que habrá de seguir, torciendo a derecha e izquierda de esta populosa calle que atraviesa la parte baja de manhattan, uniendo, por medio de un puente y un túnel, brooklyn con nueva yersey, y no perdiendo la oportunidad de husmear, aquí mismo, en la calle orchard, variopinto mercado que se expande desde la calle houston a canal, en la que se oyen y se ven esos personajes de nueva york que venden de todo a gritos depurados a lo largo de generaciones de vendedores que han tenido que abrirse paso en la lucha por la vida para encontrar un sitio competitivo en estas tierras de implacable y eficaz

concurrencia económica; y ya movido por la curiosidad y el deseo de descubrir tus secretos de gran ciudad, la retina cambia el enfoque de su chocante perspectiva y se adentra por la calle stanton para iniciar incrédula, que tal es la dimensión de la ruina que descubre, el recorrido de uno de los muchos ghettos formados en tu perímetro, en el que hoy conviven, o malviven, o viven, o esperan puertorriqueños que han venido a encontrar algo de esa riqueza que parece ser sino de tu tiempo; paradógico talismán, no obstante, pues de esas casas sin ventanas, de esas paredes sin techos, de esos muros semiderruidos, de esos edificios devorados por los incendios salen los jóvenes pelo afro, en las mañanas soleadas de invierno a dar unas chupaditas conjuntamente, smoke, smoke, las enormes radio-cassettes en bandolera, a mover el cuerpo sobre estos pavimentos de pocilga por los que no ha mucho transitaban judíos que, de pronto, empezaron a desaparecer atacados por la extraña enfermedad urbana que envejece tus barrios y empobrece a sus gentes; así, pues, vuelve otra vez el caminante a delancey y, calle arriba, llega al puente de williamsburg para, atravesándolo, girar hacia la derecha y meterse por las callejas que forman el barrio del mismo nombre, reliquia insólita, mundo inaudito en pleno corazón de brooklyn, nueva york, estampa de color y vuelta al pasado, presente, futuro, la de estos increíbles hasidic con sus barbas larguísimas, sus coletas enrolladas en las orejas, sus medias negras hasta la rodilla, sus trajes negros, sus gorros negros, sus camisas blancas, su actividad temporal intemporal, sus letreros en hebreo, sus escuelas hebreas, sus panaderías, sus dulces, sus mujeres pudorosamente vestidas paseando en los cochecitos a los niños que habrán de ser hasidic, nueva york talmúdica, nueva york de las formas y de las razas, mezcla de lo inverosímil y pervivencia de síntesis insospechadas, hay que atravesar todo brooklyn, de norte a sur, para llegar a coney island, y descubrir en plena ciudad el mar abierto, el dulce aleteo de las gaviotas, la plácida batida de las aguas en la playa, el olor vivificante, salino, yodado, purificado del mar, del mar hermano y universal, del mar de los modestos pescadores, hoy, aquí, pue allá en pueto rico le llamamo cocolías, aquí ya udté ve yo cuando no toco me vengo a pegcá con edta sestas como udté dise y vamo sacando pa ayudarno un poco, pue mucho gudto aquí tiene un amigo encarnasión el que edtá tocando ahora con tito puente, y ahí quedan en ese malecón de madera que quiere adentrarse en el mar para dejarte ver desde aquí la larga línea azul que se pierde en lontananza, y la otra línea ondulada y arenosa de la playa, y el tren que va trepando sobre hierros hasta detenerse en esa estación final de trayecto, y las norias gegantescas del parque de atracciones, y las innumerables casetas donde venden hamburguesas y hacen las horribles y pestilentes fritangas; pero ya se divisa a lo lejos el puente de verrazano, ante cuyo monumental, espléndido diseño detienes el paso, para contemplarlo desde el parquecito de john paul jones, y ver desde aquí la bocana de la bahía y los barcos misteriosos y frágiles: ¡ciudad de navíos! ¡Oh, los navíos negros! ¡Oh, los navíos terribles! ¡Oh, los hermosos vapores y veleros de proas esbeltas! que desde lejos, muy lejos, se van perfilando en el mar y acercándose lentamente para adentrarse en tus aguas nueva york, tras pasar en uncido silencio bajo la filigrana arqueada que se tiende entre brooklyn y staten island, para dejar, en breve, su carga, quién sabe de dónde y de qué, pajarillos que se balancean al compás de las olas de todos los océanos, símbolos obsoletos de ensoñación y aventura, os veo ahora desde arriba, encaramado en la barandilla antes de continuar a staten island, que atravieso de este a noroeste, descubriendo toda la bahía, manhattan, brooklyn, otra vez,

nueva jersey a la izquierda, el hudson, el east river, las pequeñas islas, la estatua de la libertad, los ferrys amarillos que surcan permanentemente las aguas, el ferry en cuya cubierta vas ya cortando el aroma salino y dejándote azotar por el viento siempre fuerte aquí, mientras pasa, parece como si la rozaras con los dedos, junto a la isla de la libertad, y observas a los turistas sacando la clásica foto que los perpetúe al pie de la estatua, y tras ella, la isla de ellis con su inmenso caserón, hoy deshabitado, pero antaño centro de retención de criminales, paso obligado posteriormente, con cuarentena incluida, de millones de inmigrantes que te eligieron como tierra de promisión, y también, al alcance de la mano, la isla de los gobernadores con su fortaleza mirando al hudson, y el atracadero de los guardacostas dando al east river, comunicada por los pequeños ferrys blancos, estilizados, remontando en pocos minutos la corta distancia de su travesía; y las gabarras moviéndose pesadamente, levantando olas de blanca espuma con sus panzas hendidas cortando las aguas; mas, antes de arribar al viejo y destartalado embarcadero de south ferry hay aún tiempo para admirar el grandioso espectáculo de concentración urbana, polimorfa, erecta, apabullante, el bloque tirando a grisáceo, entre blanco y negro, que emerge de la roca al borde mismo del agua y dibuja en el espacio la línea quebrada, viva, activa y enorme de lo que eres tú, nueva york: calles innumerables repletas de gente, alta vegetación de hierro, esbelta, fuerte, ligera, que se levanta majestuosamente hacia el claro cielo, ciudad multiforme, multimillonaria, multirracial, multicéfala, ciudad por la que el ciudadano se pierde en busca de la vida, esperando encontrar siempre el crisol abigarrado de tantos colores, de tantas modas, de tantas lenguas, de tantos personajes que miran hoy desde el quiosco de helados de battery park, siguiendo entusiasmados la derrota de los ferrys amarillos que marchan a dejar la carga al otro lado de la bahía, y se sienten diminutos, o libres, o amenazados, o protegidos, o utilizados, o absorbidos, o agarrados por la mole inmensa de rascacielos y símbolos que caen sobre ellos cuando tú inicias la travesía de manhattan, de sur a norte, empezando por la obligada visita a wall street, ahí al lado, el stock exchange y el asombro que produce la frialdad casi neutral, cibernética, con que se hace la riqueza, la gran riqueza, la riqueza nacional y transnacional, con esos fulanos que pasan fugazmente con un portafolios en la mano, a decidir, o después de decidir, o a seguir decidiendo en este tejemaneje de acciones que suben o bajan, en estas callecitas tan estrechas, parece mentira, se entra por pine y casi se choca con el inmenso edificio acristalado, esbelto y pulcro, desde cuyo último piso observa rockefeller a diario su vastísima heredad, con unas cuantas máquinas que le informan, y unos cuantos cerebros que le aconsejan y, sin embargo, todo parece tan grandioso y colosal desde aquí abajo, tan interesante y normal, ni una mirada escrutadora a través de los cristales, los fieles empleados cumpliendo su deber, tan tranquilo todo, como si estuviera vacío: yo denuncio la conjura de estas desiertas oficinas, y saliendo de la calle, justo en frente, la menos colosal pero más serena e inspiradora iglesia de la trinidad, presidiendo y dando ánimos desde el púlpito: what is good for business is good for god, y hacia el este, alejándose de este lugar, se llega a la altura de la calle pell, o doyers, o park, o mott, u otras muchas, y se abre, de repente, la pantalla de otro mundo, casi en china, es decir, en el barrio chino, vivo, colorista, activo, creciente, adaptado a este mundo de cemento profundamente distinto del originario, milenario, enigmático, luminoso mundo oriental de donde proceden estos comerciantes habilísimos que guardan celosamente, a pesar de todo,

su ancestral cultura, aunque ya los hijos y, sobre todo, los nietos, empiezan a sentirse más de aquí que de allí, algunos hasta cambiando los rasgos faciales, adaptándose al medio también en esto, hombres o mujeres que ya no son del todo orientales pero tampoco occidentales, figuritas de marfil, un poco de cada, algunas guapísimas gacelas con los ojos rasgados que miran desde el fondo del mostrador de las innumerables pescaderías, o las tiendas de productos alimenticios, o los restaurantes, o pasan ligeramente por la acera en busca de actividad para emplear su gran capacidad creativa, acercándose hasta la calle mullberry, hasta donde ya llegan los signos visibles de su presencia, aunque mullberry, realmente, es símbolo de otra inmigración, en este país de inmigraciones, ya que a su largo se extienden, entrando septiembre, multitud de casetas y puestos, con su tiro al blanco, sus tómbolas, sus juegos, sus golosinas, sus inefables hamburguesas, sus frituras, sus rifas, sus santos, testimonio festivo, todo ello, de la presencia no menos viva, fecundísima y próxima de unos cuantos millones de italianos que también te eligieron como tierra de promisión, e hicieron de estas callejuelas su pequeña italia, consiguiendo, en verdad, que la vida aquí, aún hoy, superada ya la época de las grandes migraciones europeas, tenga un cierto sabor mediterráneo, cercano, sutil, refinado, familiar, en el que, todavía, se ven viejos tomando el sol en algún chaflán echándose una parrafada en su lengua originaria, tan hermosa y sugerente, ya que es en esta calle mullberry donde, como decía, se celebra en septiembre la verbena de san genaro, que congrega a miles de visitantes que acuden a ella para evocar un pasado que, junto a otros, te han formado a ti, nueva york, y revivir así viejas tradiciones al otro lado del océano, llama perdurable de origen remoto que ya desaparece atravesando, otra vez, lafayette y entrando en el lower east side, barrio actualmente empobrecido y decadente, que debió ser, no obstante, atractivo reclamo urbano de judíos, principalmente, si se tienen en cuenta las muchas sinagogas que aún se ven, aunque en estado de gran abandono, y algunos inconfundibles hasidic que todavía transitan por sus calles venidos, posiblemente, desde el otro lado del río para solucionar algún negocio, o últimos habitantes, quizás, de un barrio que, como tantos otros, antes de perder totalmente su estilo deja que se depauperen, al tiempo que envejecen sus casas, los últimos vecinos que le dieron carácter y vida; porque hoy, el lower east side ya no es más que una sombra valetudinaria y desheredada que el cruel combate por la supervivencia que hace de tus calles, a veces, una selva de asfalto lo ha convertido en zona de confluencia en la que vienen a dar con sus vidas, en busca de morada y fortuna, otros inmigrantes, hispanos, puertorriqueños y cubanos, fundamentalmente, que, junto con los judíos que quedan todavía, y algunos chinos que empiezan ya a establecerse en la zona, forman el cuadro paupérrimo y triste de este enclave, desde el que volviendo, un poco, por los pasos andados, se alcanzan los tirantes del puente de brooklyn fundidos con la gran roca que sustenta la isla, casi en los mismos jardines en que se asienta, también, la humilde arquitectura del city hall; grandioso puente, éste, cuyo arco se abre sobre el río para dar empaque al impresionante paisaje que se va descubriendo a medida que se pisan los tablones de la calzada superior por donde transitan peatones y ciclistas, al tiempo que se van haciendo más persistente, constante y acompasado el ruido casi orquestal y permanente, de tan intenso y penetrante, que producen los coches al cruzar velozmente sobre la calzada férrea que les está destinada, hasta llegar al centro geométrico para sentir sus vibraciones como un balanceo rítmico, y dominar, nuevamente, el east river, con los puentes de manhattan

y de williamsburg, al norte, y la singular apertura de la bahía, al sur, los muelles y tinglados salpicando el borde de brooklyn, los hidroaviones despegando a un palmo de distancia y pasando como exhalaciones bajo las arcadas, adiós puente de brooklyn, por la segunda avenida a la altura de la calle 8 queda la iglesia de san marcos, hoy restaurada, rodeada de árboles por entre cuyas crestas sobresale la angular silueta de su torre principal, señalando a uno y otro lados filas de casas y calles plurilingües, también desmerecidas de su antigua opulencia, pero expresión aún viva, de una políglota convivencia formada por voces eslavas, latinas, sajonas, germánicas, hebreas, y ya, también, hindúes, acompañadas de la estela de comercios, restaurantes, letreros, banderas, asociaciones nacionales que, como un reguero, van siguiendo, invariablemente, el curso de los hombres venidos de allende los mares, que suben por la segunda avenida, animados por un dinamismo bullicioso de infrecuente arraigo, expresión plástica de la dinamicidad asombrosa que es propia de tu acogida, para llegar a la altura de las naciones unidas, y meterse, después, por la calle 42, compendio real de la nueva vida del nuevo mundo, del permanente trasiego, de cierta alegría cotidiana, de la calle con vida o de la vida en la calle, y entrar en la maravillosa grand central station, increíble alarde de resistencia al peso que soporta y a la gran aquedad que se extiende bajo su bóveda con trenes, galerías, escaleras, comercios, pasajeros, viajeros, andenes superpuestos, yuxtapuestos, contrapuestos milimétricamente, como un desafío de atrevimiento y audacia, estación entrañable sólo afeada por la birria de la panam, rascacielos ecuestre montado sobre su panza fértil y entrar, pues, por la puerta de la calle 42, para sentarse en un banco a ver el movimiento inaudito de gente que pasa, y esos otros fulanos que están sentados todo el día en las estaciones, molestados de vez en vez por la policía, y llegar hasta los andenes, y recorrer las galerías, y bajar al metro a sentir el espectáculo subterráneo chirriante, y salir hacia times square, lleno de luces, día y noche lleno de luces times square, luminaria asfáltica, gran letrero de neón, luz fluorescente, variedad lumínica donde brillan los rostros negros de tus negros juguetones y las piernas blancas de tus putas expectantes, times square como una inmensidad humana ruidosa y destellante que escapa por la calle 46 entre ráfagas diamantíferas, rutilantes piedrecitas minuciosamente seleccionadas para adornar vuestros pechos inflamantes, mujeres de nueva york que vais hacia el este atravesando la nutrida variedad de rascacielos que cubren el camino hasta desembocar en el centro megalomaníaco y enfilar, entonces, la quinta avenida, arriba y abajo, para involucrarse en la marea humana que transita, incesante, desde la calle 34 hasta central park, y ver allí, la variada fauna, seguir los pasos de tantos corazones solitarios llegando hasta central park, el domingo por la mañana, y participar en el juego en tres dimensiones, musical-atlético-colorista, ponerse los patines y empezar a bailar al son del ritmo inagotable, con los auriculares clavados en las orejas, para que todo parezca, a pesar de ello mismo, un componente normal de la vida ciudadana, de la lúdica existencia, de la gozosa presencia, de correr hasta park avenue, junto a los preclaros espíritus que, desde la calle 50 hasta la 90 han elegido estos lares para asentar sus posaderas en este juego existencial de codearse con la fortuna, afortunados ellos, cogidos aquí entre dos frentes, la chusma de times square y los negros de harlem, pero, sin embargo, separados, distinguidos de la humana masa, aquí más diluida, reducida a una expresión simbólica y selecta, sin ruidos, tranquila, residencial, casi recogida, paseando

por estas calles hacia la cita con el arte en el museo metropolitano, o, un poco más arriba, viendo alguna exposición monográfica en el museo guggenheim, obra genial de la arquitectura del siglo XX que frank lloyd wright quiso situar aquí, cerca, relativamente, de la franklyn d. roosevelt drive, por donde avanzas hacia el bronx, cierra bien las puertas, entramos en fort apache, le dice ella, cruzando por el pequeño puente de la avenida willis y enfilando, a continuación, hacia el southern boulevard, o yendo a dar, deliberadamente, a las calles fox, tiffany y dawson, y las avenidas longwood y prospect, porque esto es nueva york, también, y aunque inverosímil, esto es la guerra, chico, es como la guerra, aquí vienen los bomberos a hacer prácticas de emergencia como si hubiera habido una guerra, está como después de un bombardeo; sí, como en la guerra, demolido, arrasado, quemado, destruido, devastado, asolado y desolado, y eso en ti, nueva york hermoso, meca de nuestro tiempo, cuna de la riqueza, refugio de trotamundos, qué han hecho con estas casas, con aquellas calles, con esos solares, antiguas avenidas y calles de esperanza transformadas en vastas extensiones de destrucción y de miedo, arrabales de indigencia donde anida la desconfianza, crece la desilusión y encuentra pábulo la violencia, cerco de mezquindad, campo de ignorancia, refugio de infelices, carne de inculpación tony barouty, rey del barrio, qué has hecho, muchacho, mamá te quiere, pero la ley es la ley, y hay que respetar la justicia, ha dicho, todavía le quiero, es mi hijo y le quiero, pero tiene que enfrentarse con la verdad, y si tiene que ir a la cárcel, tiene que ir a la cárcel, y si tiene que ir a la silla eléctrica, tiene que ir a la silla eléctrica, todo el mundo tiene que enfrentarse con la verdad, señora barouty, se baja por grand concourse, aquella es la casa de edgar allan poe, se vuelve a entrar en manhattan por el puente de la avenida madison, y se sigue un poco en línea recta hasta la calle 125, en pleno corazón de harlem, harlem desconchado, ciudad dentro de la ciudad, lazareto de la gran urbe que escondes los gemidos ocultos de los buscadores de libertad, harlem místico, azabache de palpitaciones, fortín rutilante del universo lacerado, corazón negro de américa, por la avenida de amsterdam y la calle de san nicolás, se desemboca en el parque de fort tryon, desde cuyo promontorio se dominan las oscuras e insondables aguas del hudson adentrándose por el continente hacia el norte, cerca del lago george, y la pared arbórea ascendente de nueva jersey, en frente, el puente de george washington, largo y estirado, un poco más abajo, y aquí mismo, formando parte del parque, los claustros, mezcla de mezclas, fundición de estilos importados de la añorada europa, muestra de mal gusto, solitaria y artificial, de la época en que tus hacedores necesitaban palpar el clasicismo europeo para sentirse legitimados, desde donde se inicia la vuelta bajando por riverside drive, atravesando una de las pocas cornisas verdes que te han dejado, nueva york, y que va siguiendo la marcha del río, hasta la calle 135, donde empieza la travesía del otro harlem, llamado español, más reciente, más desparramado, pero también ciudad dentro de la ciudad, lazareto en la gran urbe, inconfundible ciudadela donde la lengua mirífica y nobiliaria de tantos hombres de tantas tierras te hace vínculo de hermandad y entendimiento, puertorriqueños, dominicanos, mexicanos, cubanos, salvadoreños, panameños, colombianos, otean desde aquí ese incierto futuro de trabajo y bienestar que es acicate de tu atracción para tantos desposeídos, que siguen bajando calles hasta la universidad de columbia, reducto casi amurallado de la ciencia, templo del saber en cuyos jardines se dan cita peripatéticos grupos de políglotas estudiantes, y yendo por central park west hasta el maravilloso museo

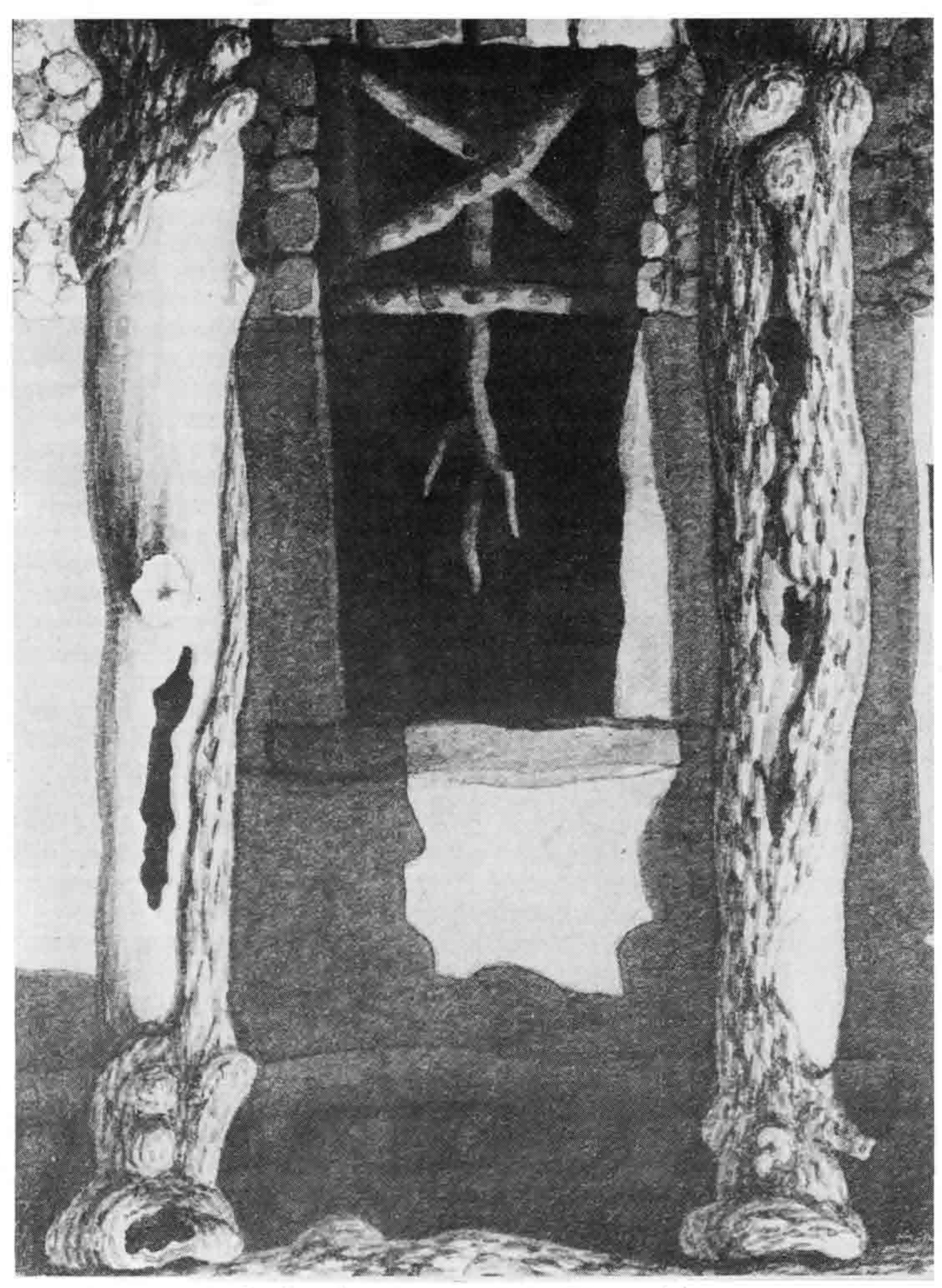
de historia natural, se adivinan, apenas unas calles más abajo, los blancos muros del conjunto de edificios que forman el lincoln center, en cuya mitad se yergue la vertical fachada del metropolitan, cerca ya del carnegie hall, donde oirás sonar el saxo en memoria de charlie parker, muerto hace tantos años y, sin embargo, inolvidado, traído, también, a la presencia viva y entusiasta del gran homenaje retrospectivo y excepcional a pablo picasso, en el museo de arte moderno, tres calles después, en la 53, junto al resplandor de luces y colores que irradian desde broadway, abordado, esta vez, desde el norte, por la séptima avenida, una manzana al este de la octava, entre las calles 55 y 40: ¡Qué oleadas humanas de día y de noche! ¡Qué pasiones, ganancias, pérdidas surcan tus aguas! aposento noctámbulo y bullanguero de rufianes, meretrices, hampones, traficantes, truhanes, polizontes, amasijo de suciedad indescriptible que se amontona día tras día a las puertas de las tiendas del sexo, los prostíbulos, los strip-teases, los hoteles de tres al cuarto, los restaurantes de hamburguesas y patatas fritas, los limpiabotas, los curiosos, los mirones, los tipos mal encarados, los voceadores, girls, girls, los drogadictos, los borrachos, los vagabundos que deambulan por la calle 42, la calle, a cualquier hora del día o de la noche, de la noche, sobre todo, hasta la biblioteca pública, en cuyas adustas salas cambia el pelaje, estudiantes, investigadores, aburridos, lectores, viejos que se recogen allí de la soledad y del frío, paseantes de pasillos, solitarios que matan el tiempo ojeando revistas absurdas y bajan los domingos hasta la calle 34, entre la penn station y el empire state, a seguir mirando, al jolgorio, al trajín, al hervidero, a la gritería, al bullicio que se forma entre la gente que se desplaza hasta allí para comprar en almacenes y comercios, y andar apretujadamente, y quedarse ensimismado ante la maestría y la gracia con que los sinnúmeros estafadores callejeros mueven las tres cartas sobre las cajas de cartón y aprietan, en la mano, los billetes de veinte dólares, la roja, la roja, la roja es la que gana, veinte dólares a la roja, unas veces se gana y otras veces se pierde, siga la roja, siga la roja, puestos en la acera, unos después de otros, todos con sus compinches, hasta los pies mismos del empire state, erecto, aristado, angular, vertical, trepador, estilizado, inmenso, admirable, desde cuyo observatorio se domina perfectamente la calle 14, convertida en zoco chalanero de los mil y un nueva yorkes, en donde todos venden de todo lo mínimo e imprescindible, pero calle, que al oeste, trasluce, todavía, en letreros y carteles que anuncian bares y restaurantes, bar oviedo, restaurante madrid, peluquería el grove, casa moneo, el viejo dolor republicano mutilado y disperso por tantos mundos, españoles del exilio, españa peregrina, olvidados durante tanto tiempo, huérfanos de patria, condenados al amargo sabor de la proscripción, con la mirada siempre puesta en el lejano retorno, algún día: he aquí que asoman las facciones lozanas y claras de la libertad... no creas que te olvidamos madre nuestra; ¿te has rezagado tanto tiempo? ¿se cerrarán otra vez las nubes sobre ti?, españoles ambulantes que encontrasteis refugio en la hospitalidad de esta calle, jóvenes idealistas de entonces, viejos de hoy que contempláis nostálgicos la paulatina extinción de vuestras huellas neoyorquinas, el corredor saluda vuestras huellas inmarcesibles y recuerda con respeto, también, la presencia necrológica del minúsculo cementerio sefardita de la calle 11, centenario aposento de judíos españoles y portugueses, tránsfugas, igualmente ellos, de otra lejana emigración, depositados aquí, por los siglos de los siglos, junto a washington square, que ya te rindiera un homenaje henry james, titulando una novela con tu nombre, qué plaza, smoke, smoke, llevando los ojos bien

abiertos para no perderse el espectáculo humano estrafalario, extravagante, excéntrico, estrambótico, original, singularísimo, de tantos tipos que hacen lo que les da la gana, bohemios, locos, vagabundos, exhibicionistas, homosexuales, músicos, magos, lesbianas, participantes, observadores, bailarines, cantantes, equilibristas, futbolistas, pianistas, estudiantes, malabaristas, ajedrecistas, lumpen del impar mundo de washington square, marginados de la vorágine productivista, evadidos de la seguridad, jugadores de la vida, no de la fortuna, rebeldes de la gran ciudad que se exhiben cándidamente para tener ellos también su oportunidad de ser protagonistas junto a los solitarios solos de nueva york, que vienen hasta aquí y se pasean por la sexta avenida, entre carmine y la 14, y se van después hacia el bowery, y aparecen durmiendo en cualquier esquina, sobre los respiraderos del metro, recogiendo en sus cuerpos el tibio aire subterráneo, cubiertos de roña inmemorial, andrajosamente ataviados, pobres locos condenados, apartados de todo, qué tipos tan cojonudos: porque es verdad que la gente quiere echar las palomas a las alcantarillas y yo sé lo que esperan los que por la calle nos oprimen de pronto las yemas de los dedos, hoy que hace un buen día y se ha montado un jolgorio inverosímil, casi ensordecedor, musical, y todo el mundo se contonea contagiado por el espíritu colectivo de bacanal improvisada, y la chica de los patines para silbando, rozando, aireando los larguísimos muslos, tersos, curtidos, insinuantes, preciosos, y da vueltas y vueltas alrededor del mago, los magos que hacen juegos malabares sorprendentes, y la gente que los mira entusiasmada, un día y otro día, oliendo ácidamente, nice marijuana, good cocaine, del sórdido mundo de los traficantes, tan abundantes, tan prestos a proveer a quien lo solicite, tan fuera de la ley pero tan protegidos por la policía permanentemente junto a ellos, tan al margen, pero tan integrados, tan reproductores de la usual escala de valores, mejor vestidos y peor vestidos, jefecillos y peones, supervisores y vendedores, reyes y súbditos, juntos, protegiéndose, poniendo la bolsita en manos del niño, niño, qué te habrán hecho, que desliza un billete a cambio y desaparece por laguardia place con la calle bleecker, en la recoleta placita, silenciosa, reverente, sencilla, donde hunde sus raíces hormigonadas el busto de silvette, la mirada serena, el rostro multiforme y amoroso, el gesto tranquilo, armonioso, afectivo, ahí ya para siempre, mirando a los hombres de nueva york, amando a los desconocidos que recorren sus líneas y girar pausadamente en torno a ella, abriendo generosamente las puertas del greenwich village, por cuyas calles cabalgas apurando el ritmo de los pulmones, según se acerca la meta en este barrio próximo y familiar, cosmopolita y, sin embargo, algo pueblerino, también, e íntimo, vecinos, paseantes y curiosos, artistas y liberales, arriba y abajo, por la calle 12 y por la 4, hasta abingdon square, para continuar desde allí hasta la onceava avenida, cruzando la calle 13, la calle greenwich y las callecitas aledañas donde se encuentran los grandes almacenes frigoríficos de carne que diariamente llega hasta allí para ser distribuida luego por todo nueva york, y seguir entonces por el paso elevado que bordea esta zona sur-oeste de manhattan, hasta battery park, felizmente cerrado al tráfico viario, y convertido en lugar de esparcimiento solitario, pista de atletismo improvisada, parapeto privilegiado desde el que se sigue el curso final del río y se observa, una vez más, el conjunto fundido de urbanismo y naturaleza, los retos de la arquitectura, la vitalidad de las gentes, la fuerza de la vida, la sonrisa amable de la chica hermosa que pasa veloz y jadeante enfundada en un chándal; desde aquí, en esta autopista elevada y abandonada, a la altura de la calle

west con el muelle 25, city of new york, department of docks, 1936, viendo la bahía, ahora que todavía no han obstruido el panorama con un nuevo rascacielos que, pronto, seguramente, cerrará el espacio formando una triada con lo que aún son torres gemelas, viendo las gabarras nuevamente subir por el hudson, y al fondo, el trazado lejano del puente de verrazano, majestuoso, abrazando la tierra desde donde se te mira hacia adentro contemplando tu panza quebrada de inmensa actividad en cuyas entrañas escondes el misterio, nueva york, gran ciudad, vista, ahora, hacia afuera, retornando a la imagen inmediata, la bahía, los barcos anclados en lontananza, los ferrys cruzándose suavemente: de aquí a cincuenta años otros los verán al cruzar el río, a la luz del sol que acaba de salir, dentro de cien años o de muchos centenares de años, otros los verán, gozarán del ocaso, de la invasión del mar con la marea y de la retirada del mar, hoy que está el cielo limpio y las aguas tranquilas, y no se ve la blanca capa de hielo cubriéndote completamente como te cubre en invierno, formando una pista nívea, gélida y cristalizada a todo lo largo del río entre manhattan y nuva jersey, ni exhalan su gemido alertador las señales de alarma del puerto en los días de niebla cerrada que ocultan la oscura belleza de tus aguas y la altura inmensa de tu perfil, te miro sin descanso desde este punto a cien mil kilómetros de la memoria, para descubrir, otra vez, la estática silueta de las tres islas mínimas esparcidas entre las aguas, y enfrente, en la otra orilla, la larguísima línea que empieza en hoboken, pasando por jersey city y los muelles derruidos, y las fábricas, y los almacenes abandonados, y los tinglados semihundidos con sus gargantas opacas, más lejos todavía, los tentáculos grisáceos del puente de bayonne alzándose orgullosos entre las últimas grúas portuarias que recortan el paisaje del que se vuelve a ti, washington square, a través del ventanal de la gran sala de lectura que te observa atentamente, ciudad de tantas cosas que han de ser vistas desde más allá de la piel: porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado, donde está la chica rubia, el pelo recogido, los pantalones ajustados, los zapatos de tacón, los labios enrojecidos de fresco carmín, el libro en las manos, el suéter blanco, el pecho ondulante cruzado por un I love N. Y., y la miras, y miras una vez más hacia afuera hoy, la plaza solitaria, cubierta de hielo, azotada por las ráfagas de viento helado que sacuden tus esquinas, atravesada fugazmente por desconocidos viandantes en espera de que vuelva el buen tiempo, la lenta y morosa primavera que hará florecer tus árboles; aparecerán nuevamente tus pobladores, los vagabundos, el pianista, los magos, el cantante, las mujeres que patinan, la transpiración colectiva, y serás, otra vez, recinto insólito de lúdica existencia, corazón dislocado de tu enormidad, ciudad abierta y de todos.

LUIS SAAVEDRA
Fernán Núñez, 15
MADRID, 16.

Nota: el autor agradece la colaboración en este relato de Walt Whitman y Federico García Lorca, poetas de Nueva York.



Jean Jacques Lequeu (1757-1825): Ermita (Dibujo acuarelado).

La literatura fantástica española del siglo XVIII

Lo primero de todo es ver qué entendemos por siglo XVIII. No, desde luego, lo que sugiere el cómputo oficial (1701 = 1800). El siglo XVIII es en las letras españolas el período que media entre 1701, año en que Felipe V llega a Madrid inaugurando una nueva dinastía, y 1833, año en que muere Fernando VII, bisnieto del primer Borbón.

Lo segundo es ver qué entendemos por literatura fantástica. Esto ya no resulta tan fácil. Y si Roger Caillois, Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov o Louis Vax hubiesen optado por el silencio, sería prácticamente imposible definir lo fantástico en literatura. Lo que sí es cierto es que hay textos literarios que nos parecen fantásticos a casi todos. En las letras francesas, por ejemplo, es el caso de autores como Cazotte, Nerval, Nodier, Mérimée, Maupassant, Villiers, Jean Ray; en la literatura alemana, de Brentano, Chamisso, Hoffmann, Tieck, Arnim, Kubin, Meyrink, Storm; en las letras anglosajonas, de Scott, Dickens, Algernon Blackwood, Arthur Machen, H. P. Lovecraft, Henry James, Coleridge, Wilkie Collins, M. R. James, Stevenson, Walter de la Mare, Sheridan LeFanu, Kipling, Poe, Tolkien, Dunsany, Hodgson, Moorcock. La nómina de textos plenamente fantásticos en castellano se reduce a los inventados por Borges, Bioy Casares y pocos más.

Lovecraft redactó un pequeño trabajo sobre la evolución histórica del género fantástico. Se intitulaba *Supernatural Horror in Literature* (tengo a la vista la edición neoyorquina de 1945, con prólogo de Derleth) y ha sido traducido en más de una ocasión a nuestra lengua (en mi biblioteca se encuentra una versión castellana de Melitón Bustamante publicada por Barral en Barcelona, 1974). En ese libro muchos de nosotros hemos aprendido casi todo lo que sabemos al respecto. Su lectura contribuirá a disipar no pocas dudas conceptuales.

No busquemos figuras de la talla de Walpole o del conde Potocki, de Mrs. Radcliffe, M. G. Lewis, William Beckford o Hoffmann entre los escritores españoles del siglo XVIII que cultivaron la fantasía. No fue en nuestro país un siglo especialmente fantástico el que nos ocupa. Las notas que siguen, a caballo entre el capricho personal y un rastreo más o menos ordenado de la realidad literaria, no pretenden sino encender aún más el interés de aquellos lectores que nunca lo mantuvieron apagado. Hay autores citados que, sin ser propiamente fantásticos, admiten una lectura «fantástica»; otros, en cambio, admiten biográficamente la calificación de fantásticos y, sin embargo, compusieron obras prosaicas, razonables, ramplonas, moralizantes y/o realistas. Nada tan subjetivo como su inclusión o exclusión entre los ingredientes del gran pastel de la fantasía.

Cuando Dom Augustin Calmet escribió su *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c.* (tengo sobre la mesa la edición corregida y aumentada en dos tomos, París, 1751, un verdadero festín de dioses para

el buen bibliófilo), primer manual de vampirología, quizá no fuera consciente de que estaba iniciando, en pleno Siglo de las Luces, una corriente subterránea y nocturna que amenazaba con no extinguirse nunca en lo sucesivo. La obsesión por la sombra alcanzó también a la aristocracia británica: las residencias fantasmales y goticistas de Horace Walpole y de William Beckford llamaron la atención de toda Europa. *The Castle of Otranto* (Londres, 1765) sería el primer fruto literario de la nueva sensibilidad (Mario Praz ha estudiado, por cierto, con gran sagacidad, la estética que animó esa novela en un espléndido prólogo a la misma que ahora puede leerse en la traducción castellana de Bruguera).

¿Y las raíces? En España, a mi juicio, hay que buscarlas en la novela cortesana del siglo XVII (María de Zayas, sobre todo, pero también Pérez de Montalbán, el propio Lope, Abad de Ayala, Salas Barbadillo y tantos otros), que ya era totalmente *fantastique*. Es esa atmósfera la que recogerá en herencia más tarde el conde Potocki en su *Manuscrit trouvé à Saragosse*. No deja de ser significativo el hecho de que en la primera mitad del XVIII se reedite con profusión a Calderón, María de Zayas o Cristóbal Lozano (sí, Cristóbal Lozano, el fascinante colector barroco de historias fantásticas que Entrambasaguas ha reeditado modernamente en Clásicos Castellanos). Y la Edad Media, con sus brumas, sus amores lejanos y sus espadas, también regresa en el XVIII. Contemplo ahora, por ejemplo, la copia que perteneció al marqués de Pidal de la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (Madrid, 1779-1790), de Tomás Antonio Sánchez, donde por vez primera ven la luz textos como el cantar del Cid, Berceo, el *Libro de buen amor* o el *Alexandre*.

Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764) creyó que se podía erradicar la superstición desde una celda conventual (era benedictino, como el inefable Dom Calmet). Con el pretexto de desterrar los errores del vulgo, nos ofrece en su *Teatro crítico* y en sus *Cartas eruditas* una nutrida serie de textos fantásticos. Hay, por ejemplo, en el *Teatro crítico* un «Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos (el anfibio de Liérganes)», que es un auténtico disparate goyesco.

En Liérganes, un precioso lugar de Cantabria, vivían Francisco de la Vega y María del Casar, su mujer. Al morir su esposo, María envió a Francisco, segundo de sus hijos, a Bilbao, a aprender el oficio de carpintero. En ese oficio anduvo por dos años Francisco, hasta que en 1674, habiendo ido a bañarse la víspera de San Juan (la noche de Walpurgis, para entendernos) con otros mozos a la ría, vieron éstos que el de Liérganes se iba nadando ría abajo; lo esperaron en vano, pues no volvió. Creyendo que se había ahogado, se lo participaron a su madre, quien lloró por muerto a su hijo. Pues bien, cinco años después, en 1679, el tal Francisco, cubierto de escamas, se apareció a los pescadores del mar de Cádiz, quienes, apercibiéndose de que tenía figura de persona racional, consiguieron pescarlo valiéndose de sus redes. Era una especie de monstruo rarísimo que no articulaba palabra. Por fin pronunció una: «Liérganes.» Y como había un inquisidor gaditano que procedía de aquel lugar, se descubrió paulatinamente el enredo. Francisco regresó a Cantabria con su madre, pero, nueve años después, desapareció para siempre. Un vecino de Liérganes afirmó haberlo visto tiempo más tarde en un puerto de Asturias, aunque esta noticia —dice Feijoo— carece de fundamento. (El ensayo completo puede leerse en las *Obras escogidas* de Feijoo

publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVI, pp. 326-340. Es una verdadera delicia.) Otros títulos de Feijoo emparentados con lo fantástico son, a guisa de ejemplo, «Astrología judiciaria y almanaques», «Duendes y espíritus familiares», «Vara divinatoria y zahoríes», «Milagros supuestos», «Piedra filosofal» y «Cuevas de Salamanca y Toledo, y mágica de España» (*Teatro crítico*), y «Entierros prematuros», «De la trasportación mágica del obispo de Jaén» y «El judío errante» (*Cartas eruditas*). Del mismo modo que el *Quijote* no es más que otra novela de caballerías, no la última, la prosa de Feijoo, presuntamente desterradora de la superstición, no es más que otro ejercicio fantástico, no el comienzo de un orden nuevo. Atentar contra algo es, la mayor parte de las veces, una sutil manera de prologarlo.

¿No es, asimismo, fantástica la tarea del P. Enrique Flórez (1702-1773), al imponerse una obra como la *España sagrada*, de cuyos cincuentaiún tomos son suyos veintinueve continuando su demencial labor otros agustinos? El P. Andrés Marcos Burriel y López (1719-1762) se preocupó, por su parte, del conocimiento directo, crítico y científico de la Edad Media, lo que supone una actitud prerromántica. La misma que animó a Campomanes (1723-1802) a redactar unas *Disertaciones sobre el Orden y Caballería de los Templarios,* de las que existe un facsímil reciente.

Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809), probable modelo de aquel omnisciente peregrino Hervás del *Manuscrit* potockiano, compuso un *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas* (1800-1805), reimpreso en edición facsimilar hace poco por Atlas, que es sin duda la obra más importante en su género del siglo XVIII. Y Antonio de Capmany (1742-1813), que tanto discutiera con Quintana en las Cortes de Cádiz, solía repetir que el siglo XVII fue la edad de la imaginación y de la poesía en España, mientras que el XVIII era el siglo de la razón, de la filosofía y de las ciencias.

En el terreno de la prosa no erudita descuella Diego de Torres Villarroel (1693-1770), que, más que un escritor fantástico, fue un individuo estrafalario. «Gran Piscátor Salmantino» era su apodo como pronosticador anual en *Almanaques* repletos de sabiduría mágica y astrológica. Sus *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por la Corte* (editadas en Clásicos Castellanos, 1966, por Russell P. Sebold) son una especie de *Diablo cojuelo* mezclado con los *Sueños* quevedescos. En *El ermitaño y Torres,* ambos protagonistas discuten el problema de la piedra filosofal. Sorprenden gratamente, asimismo, algunos párrafos de la *Vida* (un centón autobiográfico) y, desde luego, la *Cátedra de morir,* texto tan admirable cuanto desconocido. Como poeta, Torres se nos revela como un espléndido sonetista, apéndice privilegiado de los modos barrocos.

Al lado de Torres, el P. Isla (1703-1781), jesuita, publicó en 1758 la primera parte de la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes,* bajo el nombre supuesto de Francisco Lobón de Salazar. La obra no carece de fantasía, situándose entre la novela satírica a lo Fielding y el tratado didáctico de oratoria religiosa. Puede leerse en Clásicos Castellanos o en Editora Nacional.

Pedro Montengón y Paret (1745-después de 1820) es el alucinado autor de *Antenor* (1786, dos vols.), especie de poema en prosa donde se exponen los orígenes legendarios de Venecia, y de *Rodrigo* (1793), novela histórica sobre el último rey godo, llamada «romance épico» en portada por su autor. Ni la *Eudoxia* (pese a ser hija su

protagonista del bizantino Belisario) ni el *Eusebio*, su texto más famoso, rozan el género fantástico.

En poesía, Gabriel Alvarez de Toledo (1662-1714) es el cisne que canta el mutis del barroco en la escena literaria española. Su soneto *La muerte es la vida*, que comienza «Esto que vive en mí por quien yo vivo...», es como la clausura de una época. Escribió, además, un disparatado poema burlesco en octavas, *La Burromaquia*, dividido en rebuznos, que hace pensar en un Lope esperpentizado. ¿No está llena de dulce fantasía y de excesos verbales la llamada poesía rococó de Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma y señor de Gor (1706-1767), llamado «el Difícil» en la Academia del Buen Gusto, que presidía la condesa de Lemos, doña Josefa de Zúñiga y Castro, en su palacio madrileño de la calle del Turco, durante el reinado de Fernando VI? Escribió poemas narrativos como *El juicio final* y *El Deucalión*. ¿No lo está también la de José Antonio Porcel y Salablanca (1720-?), granadino de la Academia del Trípode (era «el Caballero de los Jabalíes») y miembro de la del Buen Gusto de Madrid («el Aventurero»)? Compuso un poema titulado *Adonis*, repartido en cuatro églogas venatorias.

Y, avanzando una generación, nos topamos con Cándido María de Trigueros (1736-1800), prolífico escritor de quien nos interesa aquí su tragedia *El Viting*, compuesta antes de 1770, pues fue prohibida ese año por la censura. Se desarrolla en ella el tema de un intento de magnicidio en la persona del emperador chino Zunquing. La ambientación, de un exotismo desacostumbrado, casi hace que olvidemos la trama, que nos habla de la persecución injusta de un inocente, el hijo mayor del emperador, llamado Viting.

José Cadalso (1741-1782), en sus *Noches lúgubres*, imitación del inglés Young, construye una sentida elegía en prosa, de fondo intensamente lírico y semidramático y carácter autobiográfico, referida a la muerte de la amada del poeta, la actriz María Ignacia Ibáñez, y al intento de desenterrar su cadáver. Tediato representa al autor y el Juez es el conde de Aranda. Está dividida en tres escenas o noches, y es obra enteramente prerromántica por su melancolía, hondo sentimentalismo y ambiente sepulcral. Lo mismo puede decirse de su tragedia *Solaya o los Circasianos*, recientemente descubierta por Francisco Aguilar y publicada por Castalia: la heroína es ya de clara estirpe romántica.

Samaniego (1745-1801) parodió la tragedia *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín, intercalando en el romance endecasílabo original algunos pasajes de su cosecha de carácter grotesco. Su rival Iriarte (1750-1791) compuso un poema titulado *La Música*, en el que se celebra a Haydn, llamándolo «honor de las germánicas regiones»; gustó mucho al abate Metastasio. Por cierto que podría escribirse un cuento fantástico estupendo, rotulado *El violín de Iriarte*, en el que se aludiera a un Stradivarius del fabulista —que tocaba el violín como los ángeles—, a Metastasio, a Haydn y a las *Coplas para tocarse al violín a guisa de tonadilla*, de Samaniego, en las que éste se burla de *La Música*; ¿no es un tema muy sugestivo? Como lo es, asimismo, una *Metrificatio invectivalis contra studio modernorum*, de Iriarte (1786), en versos macarrónicos que arremeten contra los pedantes de su tiempo.

Ese mismo tema satírico desarrolla Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) en

su *Derrota de los pedantes* (1789). En ella Leandro urdió una ficción muy divertida: Apolo es despertado por Mercurio, inquieto ante un tumulto que de repente se advierte en palacio; acuden las Musas; los que promueven el alboroto son los pedantes, según dice la musa Polimnia, que asaltan el palacio e intentan desalojar a los buenos escritores. Trabada la pelea, y heridos Cervantes, Quevedo y otros autores clásicos, Apolo y Mercurio salen en su defensa y atacan a los poetastros. En fin, un disparate. Lo malo es que todo no es más que el disfraz de una sátira literaria más o menos ramplona y aburrida. Los contenidos son, pues, los que fallan.

Otro disparate, ambulante en su época, fue don Gaspar María de Nava Alvarez de Noroña, conde de Noroña (1760-1815). Militar y diplomático, tradujo del inglés una colección de poesías asiáticas (árabes, persas y turcas), y escribió un delirante poema narrativo, llamado *Omníada* (1816) y repartido en dos tomos, sobre las aventuras de Abderramán I, que parece imitación del *Roderick* de Southey: son sólo ¡dieciséis mil versos!

Pero quizá las obras más decididamente fantásticas de las letras españolas del siglo XVIII sean *El duque de Viseo,* de Manuel José Quintana (1772-1857), y la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez.

La tragedia de Quintana se publicó por vez primera en Madrid, Benito García, 1801. Son 87 páginas más cuatro hojas de preliminares en el ejemplar que ha tenido a bien regalarme mi buen amigo Luis Bardón. Extrae su argumento de un drama de Matthew Gregory Lewis, *The Castle Specter,* estrenado en Drury Lane el 14 de diciembre de 1797 (como obra impresa, alcanzaría su undécima edición en 1803). Sobre la pieza lewisiana merece la pena leer las páginas que le dedica Henry A. Beers en su *History of English Romanticism in the Eighteenth Century* (Nueva York, 1968, reimpresión de la edición original de 1899, págs. 413-415). Manuel José Quintana, animado por el éxito escénico y editorial del drama inglés, urdiría su *Duque de Viseo.* La segunda hoja preliminar incluye lista de correspondencias entre personajes y actores, por lo que colegimos que la tragedia, repartida en tres actos, había sido ya estrenada. La advertencia que figura en tercera y cuarta hojas preliminares explica la gestación de la pieza y su dependencia del original. La copio aquí, en atención a su rareza y curiosidad: «El asunto de esta tragedia está sacado de una drama inglés intitulado *El espectro del castillo,* escrito por Mr. G. Lewis y representado en Londres con un aplauso extraordinario. Los nombres de los personajes, el país y la época de la acción son diversos, pero los supuestos en que se funda la fábula, los caracteres más distinguidos y algunos trozos son enteramente los mismos en la obra inglesa que en la española.»

Y continúa Quintana: «Esta conformidad, sin embargo, no bastaba para completar una tragedia. Los que deseen averiguar hasta qué punto se ha separado de su modelo el autor del *Duque de Viseo* pueden consultar el núm. 61 de la Biblioteca Británica, donde se halla un juicioso y extenso análisis de aquel drama. Allí verán que en él, igualmente que en la tragedia, se trata de pintar las agonías de un malvado que, ardiendo en una pasión incestuosa por la mujer de su hermano y habiendo asesinado a los dos, sus remordimientos le sitian en todas partes y la imagen de sus delitos le martiriza hasta en sueños. Enamorado después de una hija de las dos víctimas, la llama

a su castillo, la quiere primero seducir con la ostentación de sus riquezas y al fin atropellar con la violencia. Ella, después de haber encontrado a su padre, a quien un criado del opresor había salvado la vida, es libertada por su amante, que acude con su gente a socorrerla y derriba el poder del tirano.»

«Pero hallarán al mismo tiempo —puntualiza el autor del *Duque de Viseo*— que con unos mismos elementos la composición dramática es diversa. El público de Londres, acostumbrado a las mayores extravagancias en las obras sublimes y desatinadas del extraordinario Shakespeare, ha perdonado a Lewis, o, por mejor decir, ha aplaudido en él la mezcla absurda de las bellezas más trágicas y teatrales con las bufonadas más groseras, la verosimilitud y decencia corrompidas con apariciones y juegos de teatro pueriles, y la verdad y naturalidad de los diálogos rotos con una música inoportuna. Este conjunto de incoherencias ha dado lugar a que se diga que *El espectro del castillo* es un drama lírico-tragicómico con algunas puntas de farsa. Era, pues, forzoso abandonarlas, tratando de hacer una obra regular. Y, por lo mismo, dar otra marcha a la acción, ponerla en movimiento por otros medios, y alterar algunos caracteres que o no están bastante bien desenvueltos en la obra inglesa o no se presentan con la nobleza y dignidad correspondiente.»

Sigue Quintana: «Pero si en mi concepto la razón y el buen gusto exigían estas mudanzas, no por eso creo mi obra superior al ejemplar que he tenido delante para hacerla. La energía y novedad que ha sabido dar Lewis a los dos personajes de Osmundo y Asán, y el sublime horror con que está pintado el sueño, son bellezas admirables dignas de un talento superior. Y yo me creería bastante pagado de mi trabajo si ellas no desmereciesen en él. Para que nadie me atribuya aciertos que no son míos, ni impute al escritor inglés trivialidades que sólo serán hijas de mi incapacidad o inexperiencia, he traducido literalmente y reunido en un apéndice después de la tragedia todos los rasgos y trozos que exactamente he sacado del drama. Y así los lectores podrán juzgar con todo conocimiento de mis imitaciones.»

«En cuanto al mérito absoluto de la tragedia —concluye—, considerada en sí misma y sin relación a su modelo, el público solo es a quien toca juzgar de él. El conocimiento que su autor tiene de la grande dificultad del arte, la circunstancia de ser el primer paso que da en él y la poca afición que hay comúnmente en España al género trágico por causas de las que sería inoportuno hablar ahora, pero que todas contribuyen a hacer más escabroso este camino, podrían tal vez ser motivos de que *El duque de Viseo* hallase indulgencia en la crítica, si la crítica pudiese tener indulgencia. Y esto se entiende en el caso de que la obra, por algún aspecto, sea acreedora a la atención pública, porque, de lo contrario, todas estas consideraciones y plegarias, según la graciosa expresión de un escritor, no son otra cosa que *oraciones de difuntos, las cuales no los resucitan.*»

En efecto, Quintana emplea las págs. 75-87 del tomo en imprimir los «Rasgos y trozos trágicos que se hallan en el drama inglés intitulado *El espectro del castillo,* traducidos del extracto que se halla en el número 61 de la Biblioteca Británica». El joven Quintana (no había cumplido aún los treinta cuando publicó su tragedia) no quería adornarse con plumas ajenas. Pero *The Castle Specter,* un estrambótico desfile de fantasmas en fortalezas tenebrosas y lóbregas prisiones, seguirá siendo una pieza

clave en la historia de la literatura fantástica española del siglo XVIII. No en vano, está en la base del *Duque de Viseo,* una obra cuyo segundo acto, para colmo, transcurre íntegramente durante la noche. No creo que haya muchos aficionados a la producción literaria de «Monk» Lewis que conozcan ese hijo bastardo de su castillo espectral que es la tragedia de Quintana.

En cuanto a la *Galería fúnebre,* diré que descubrí a Pérez Zaragoza, su autor, en las páginas de una antología, *Cuentos de terror* (Madrid, Taurus, 1963), llevada a cabo con impecable acierto por Rafael Llopis Paret, reconocido especialista en el género fantástico. El cuento escogido por Llopis era *La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal,* e hizo literalmente mis delicias. Tanto Ramón de Mesonero como Larra, Zorrilla y una buena parte de los plumíferos de la época, se refirieron a Pérez Zaragoza y a su principal obra, la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* como nos referiríamos ahora a José Mallorquí, Corín Tellado o cualquier otro insigne cultivador de lo que se ha dado en llamar *subliteratura.* Larra, por ejemplo, se indigna de que el público compre con avidez la *Galería,* rechazando la última traducción de la *Ilíada* o unas, al parecer preciosas, *Vidas de los españoles célebres.* José María de Carnerero se mofa de nuestro autor en su revista *Cartas Españolas.* El mundo literario oficial, pues, de nuestro romanticismo no veía, o no sabía ver, la incalculable dosis de salud y de divertida desmesura que rebosaba la colección terrorífica de Pérez Zaragoza, que vio la luz dos años antes de que un individuo tan poco saludable y tan aburrido como Fernando VII se despidiera de esta vida. Ultimamente, Juan Ignacio Ferreras se ha ocupado del inefable don Agustín en sus *Orígenes de la novela decimonónica* (Madrid, Taurus, 1975). Mi edición de la *Galería* (Madrid, Editora Nacional, 1977) contribuye, creo, a rescatar de una vez por todas a Pérez Zaragoza de su prisión de olvido.

Alberto Gil Novales me dio a conocer la primera obra, cronológicamente hablando, de tan peregrino escritor. Se trata de un folleto de 31 páginas en las que Zaragoza nos habla de la amarga experiencia del destierro, de su esperanza ante el retorno del constitucionalismo en 1820, del comportamiento que debemos guardar ante la adversidad, etcétera. Por este folleto, publicado en Madrid en 1820, conocemos el afrancesamiento de su autor, su colaboracionismo con el invasor francés en tiempos de José I; por él sabemos de su precipitada huida con toda su familia a orillas del Garona (probablemente a Burdeos) al ser derrotado el ejército napoleónico. El tono lastimero perdura a lo largo de todo el opúsculo. Sólo al final se cambiará en exultante grito de júbilo. Don Agustín y su dilatada familia podrán, por fin, repasar su suspirado Bidasoa: ya España es libre y su rey constitucional. El gran arquitecto del universo (Zaragoza huele a masón) ha oído las plegarias de su pueblo. Imagino que el propio Pérez Zaragoza (de cuya vida sólo conocemos los escasos datos que se contienen en esta obrita) perseguiría sañudamente en 1824 con fines destructivos cuantos ejemplares de su folleto, curiosamente intitulado *El fruto de la religión en la desgracia...,* pudiese encontrar. Problemas de supervivencia.

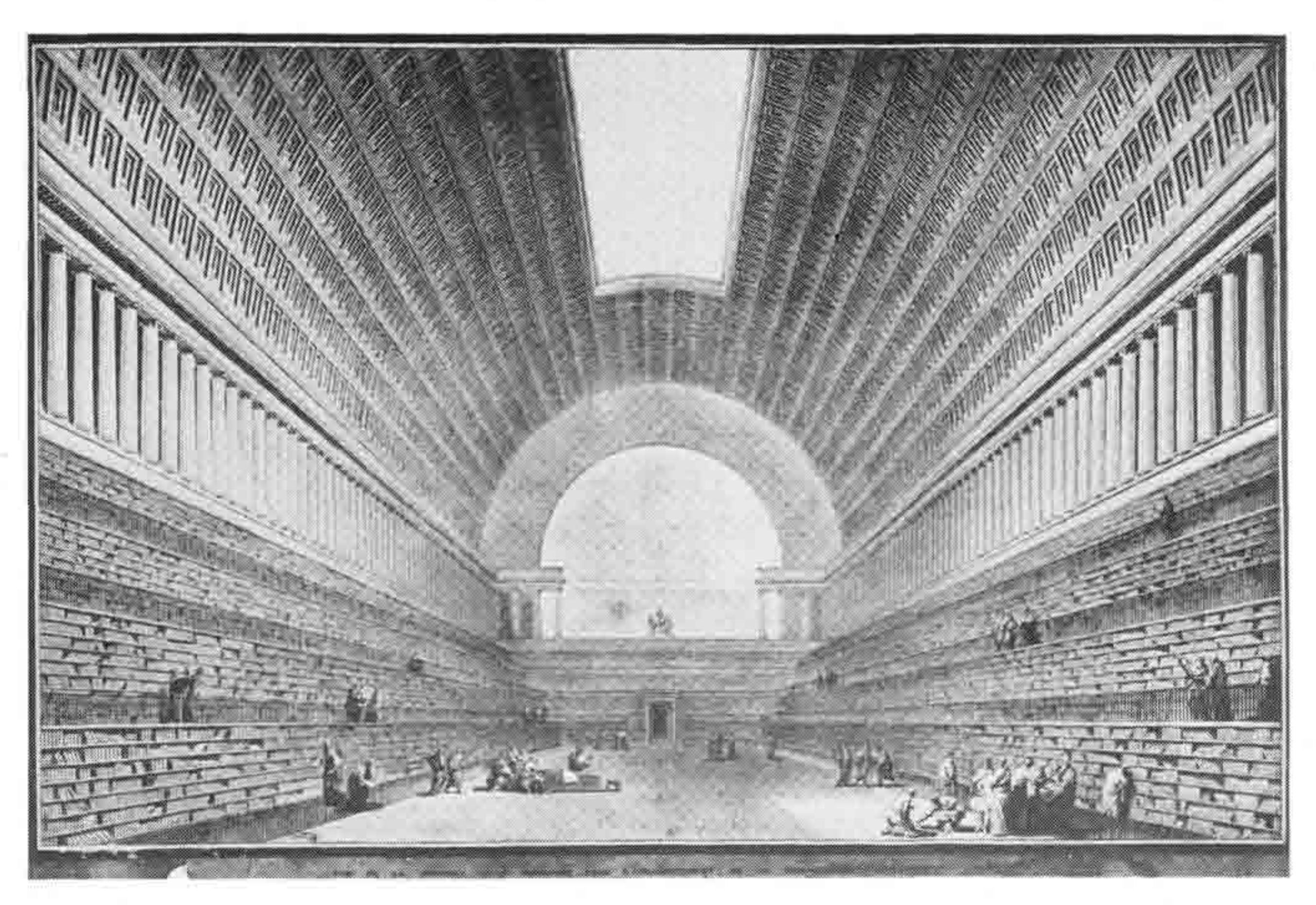
Su segundo librito, también publicado en Madrid en 1820, es una acerba diatriba en contra de la Compañía de Jesús. Está escrito con verdadera gracia, y no me disgustaría en absoluto reimprimirlo, con un preliminar exegético y un puñado de

notas. Merece la pena. La siguiente obra es de carácter misceláneo y lleva por título *El remedio de la melancolía*. Recopila anécdotas, apotegmas, agudezas de todo género, efemérides, chanzas, problemas aritméticos, etcétera. Como autor de almanaques, Zaragoza es un prodigio de diversión y, cómo no, también incurre en la agradabilísima tentación de propasarse, lo que contribuye a hacer más delirante la lectura del *Remedio* (Madrid, 1821, cuatro vols.).

La *Historia de zorrastrones, o descubrimiento interesante de las finas y diabólicas astucias de los caballeros de la industria, rateros y estafadores...*, aparecida en 1821, es una adaptación de una obra francesa, pero don Agustín se las ingenia para insertar historias, chistes y cuentos en ella con evidente gracia y desenfado.

Como gastrónomo, Zaragoza publica en 1822 *La nueva cocinera curiosa y económica y su marido el repostero famoso amigo de los golosos* (dos tomos). El segundo volumen va precedido de una advertencia a los sectarios de la gastronomía y de una noticia general sobre dulces y confituras. Hay un tercer volumen-apéndice que perfecciona la obra, pues en él se facilitan los secretos para reconocer los buenos vinos, así como para confeccionar caseramente toda clase de ratafías, licores, pastas y helados. Con este tomo-apéndice se clausura *La cocinera*. Pero os puedo asegurar que el aroma de sus recetas sigue vigente todavía hoy, y hasta produce deliciosos desmayos olfativos, desafiando al tiempo con su difícil sabiduría.

En 1825-1826 Pérez Zaragoza da a las prensas una alucinante *Enciclopedia de la juventud* casi surrealista, y en 1826 un opúsculo moralizante sobre las virtudes que deben adornar a un hombre honrado. Pero su obra maestra es, sin duda, la antedicha *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, que acabo (1977) de reeditar con largo estudio preliminar y cuatrocientas notas, y que abarca doce volúmenes publicados en Madrid entre febrero y noviembre de 1831. Componen la *Galería* veintiuna historias trágicas y tres novelas, constituyéndose así el más vasto y complejo universo fantástico y terrorífico de la literatura española. Los grabados que acompañan a la edición original, y que he reproducido en la mía, contribuyen a crear la atmósfera plenamente romántica y extremosa de las narraciones, donde se dan cita multitud de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces y casos sorprendentes. El mismo Zaragoza subtitula la *Galería* como «colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror». Nunca habíamos visto nada igual en las letras españolas. Don Agustín se confiesa heredero de la «sepulcral Rosdeliff» (que no debe ser otra que Mrs. Anna Radcliffe, 1764-1823, pionera, junto con Walpole, Clara Reeve, M. G. Lewis y Maturin del *gothic tale* inglés de finales del siglo XVIII, una de las más puras encarnaciones literarias de lo fantástico), y pasa a urdir oscuras tramas familiares que desembocan en el incesto o en el parricidio, salvajes descuartizamientos llevados a cabo por bandidos sin entrañas, inimaginables sadismos y crueldades inenarrables. Títulos como *Milady Herwort y Miss Clarissa, o Bristol, el carnicero asesino. El falso capuchino* o *Dompareli Bocanegra* nos informan cumplidamente del contenido de las historias fantásticas que Pérez Zaragoza nos regala. ¿Fuentes? Sucesos contemporáneos convenientemente aderezados, recopilacio-



Etienne-Louis Boullée (1728-1799): Nueva sala de la Bibliothéque Nationale.

nes francesas y, sobre todo, las viejas *novelle* de Bandello que tradujo al francés François de Belleforest y formaron parte, en Inglaterra, del *Palace of Pleasure* de Painter. Las mismas historias de siempre para un lector que sólo exige la punzada en su piel de la fantasía.

Curioso es que la última obra que conozco, cronológicamente hablando, de Pérez Zaragoza se titule *Recreo de damas de gran tono o delicia de lechuguinos y lechuguinas* (Madrid, 1832, dos tomos). Después del terror y de la sangre viene el esparcimiento ingenuo de la charada. Después de la muerte, la adivinanza. El ánimo, sobrecogido tras la lectura de la *Galería,* se relaja con el *Recreo.* No sé si es Malcolm o el barón de Ross quien afirma en *Macbeth:* «No hay noche, por larga que sea, que no encuentre al fin el día.»

Gracias a la infinita liberalidad de mi querido amigo —arriba mencionado— Luis Bardón, espejo de bibliófilos, poseo hace unos años un manuscrito inédito de Agustín Pérez Zaragoza, de puño y letra del escritor. Son 204 páginas, además de la portada, que reza así: *La resurrección de los muertos. Diálogos entre los modernos. Por D. Agustín Pérez Zaragoza Godínez. Año de 1830* (vísperas, pues, de la *Galería).* Se trata de diecinueve diálogos entre personajes históricos —la mayoría, franceses— que vuelven a encontrarse al otro lado de la Estigia. El diálogo X, por ejemplo, lo mantienen Luis XII y Francisco I, dos monarcas, y el XVII se desarrolla entre el cardenal Richelieu y nuestro cardenal Jiménez de Cisneros. Zaragoza, que demuestra ser un hábil calígrafo, tendría posiblemente lista para publicar esta *Resurrección...* (cuya fuente

francesa es evidente), pero la redacción de la *Galería fúnebre*, o cualquier otro motivo desconocido para nosotros, hizo que estos peregrinos *Diálogos* no superaran el estado de autógrafo. Sin embargo, pronto dejarán de ser inéditos, pues Luis Bardón y yo nos proponemos editarlos en breve críticamente, como póstumo homenaje a la memoria de aquel estrambótico personaje que los produjo. En nuestra edición intentaremos resolver todas las incógnitas que el manuscrito encierra y si los textos en él contenidos son una simple traducción o no. A ella me remito ahora, pues no tardará en ver la luz.

Con todo, quiero ofrecer ahora una primicia del manuscrito que tengo la fortuna de poseer. He escogido para ello el primer diálogo —uno de los más increíbles, bellos y absurdos—, mantenido por dos fascinantes personajes: el obispo Legerio (también conocido por *Saint Léger* por los franceses y por San Leodegario en las leyendas áureas) y Ebroíno (o Ebroín, en lengua franca *Eberwein)*. Hablaré un poco de ambos.

Legerio nace hacia 616 A. D. y muere en 678. A la muerte de Clotario III, apoyó a Childerico II en perjuicio de Teodorico III, a quien sostenía Ebroíno, célebre mayordomo de palacio de la corte merovingia. Victorioso el primero de los candidatos, Legerio gobernó en su nombre, pero bien pronto los desórdenes del nuevo rey llevaron al obispo a manifestarle sus reproches, lo que precipitó al prelado al destierro en el monasterio de Luxeuil. Por su parte, Ebroíno aguardaba en la sombra una oportunidad, que llegó con la noticia del asesinato de Childerico en 675. En ese punto, tanto Legerio como Ebroíno vuelven al escenario político, pero es el segundo quien prevalece sobre el primero, pues, habiendo logrado ver reconocida la autoridad de Teodorico III como rey de Neustria y Borgoña, hace y deshace a su voluntad. Ya en el poder, Ebroíno manda sacar los ojos a su rival Legerio; hace que se pasee, descalzo y ciego, por un río de agudísimas piedras; ordena que se le arranque la lengua y se le corten los labios; lo hace decapitar, por fin, en 678. Hay que decir que el santo prelado profetizó, aun privado de la lengua, el cuándo y cómo de su muerte y de la de su adversario, y que, naturalmente, la profecía se cumplió. Muerto Legerio, los austrasianos atacan a Ebroíno, pero son derrotados. El mayordomo palatino se disponía a conquistar Austrasia cuando, en 681, perdió la vida a manos de un noble de Nuestria a quien había amenazado de muerte. Las predicciones del obispo coincidieron exactamente con el modo en que fue asesinado y con la fecha en que el crimen se produjo. Por algo la Iglesia lo canonizaría más tarde.

Pues bien, son estos dos grandes ambiciosos del ocaso merovingio, estos dos últimos baluartes de la hegemonía neustriana, estos dos paladines de un mundo que se iba para no volver más, los que, después de que el azar los enfrentara a muerte en la tierra, se encuentran más allá del espejo en un coloquio delirante, por obra y gracia de la pluma mágica y demencial de Pérez Zaragoza. Al otro lado de la Estigia todo parece haber sido olvidado: la tortura, la sangre, la pesadilla del poder. Todo parece haberse desdibujado para convertirse en el *sfumato* de una lección ética, de un impreciso y vago compromiso moral. El diálogo es breve, pero no tiene desperdicio. En primer lugar, está la prodigiosa fascinación que ejerce en nuestra sensibilidad el hecho de que Zaragoza haya elegido para la primera conversación de sus *Diálogos* a unos personajes tan sugestivos como Legerio y Ebroíno, que parecen dos sombras extraídas de la tiniebla vana de los cronicones apócrifos. En segundo lugar, está el

propio coloquio, que nos sitúa en ese terreno que separa la vigilia del sueño, o los confunde. En tercer lugar, la bizarra enseñanza moral que se deduce del diálogo. O mucho me engaño, o nos hallamos cerca del más puro concepto de fantasía, de su acepción más delicada. Ello, en las letras españolas, y mucho más en las del siglo XVIII, es siempre una gratísima excepción.

LEGERIO Y EBROINO

La vida solitaria y sencilla no tiene encantos para un ambicioso

Ebroíno.—En medio de tantas desgracias, tengo un consuelo en hallaros en esta triste soledad.

Legerio.—Pues yo siento veros aquí, porque no puede ser sino un sacrificio estéril el que se hace sin voluntad.

Ebroíno.—¿Por qué desesperáis de mi arrepentimiento? Puede ser que vuestros consejos y ejemplos me hagan mejor de lo que pensáis, y, siendo tan caritativo, deberíais aprovechar este tiempo ocioso en cuidar un poco de mí.

Legerio.—No me han puesto aquí sino para que no me mezcle en nada, y no tengo poco quehacer si he de cuidar de corregirme a mí mismo.

Ebroíno.—¡Cómo! ¿Se renuncia a la caridad entrando en la soledad?

Legerio.—No, por cierto. Pediré a Dios por vos.

Ebroíno.—¡Ah! Ya veo que me abandonáis como hombre indigno de recibir vuestras instrucciones. Pero no me hacéis justicia. Confieso que he sentido venir aquí, pero ahora estoy contento de haberlo hecho. He aquí el mejor final que se puede gozar. ¿No admiráis estos riachuelos que se precipitan desde las montañas, estas rocas escarpadas y cubiertas en parte de musgo, y estos antiguos árboles, tan viejos como la tierra donde están plantados? La naturaleza tiene aquí yo no sé qué de inmensidad y espanto, y, sin embargo, recrea y hace soñar cosas agradables.

Legerio.—Todas esas cosas son indiferentes al que está dominado por la ambición y las vanidades, pues, para complacerse en contemplar las bellezas del campo, necesita tener un corazón inocente y sencillo.

Ebroíno.—Ya estaba yo fastidiado del mundo y de sus penalidades cuando me han hecho venir aquí.

Legerio.—Sí, muy cansado estaríais cuando lo habéis dejado por fuerza.

Ebroíno.—Confieso que nunca hubiera tenido el valor necesario para darme la muerte por dejarlo, pero eso no se opone a que viviese disgustado.

Legerio.—Disgustado como un hombre que volvería a él con mucho placer y que no desea más que una puerta para entrar, ¿no es verdad? Vamos, Ebroíno, os conozco. No disimuléis vuestra inquietud y confesad la verdad de buena fe.

Ebroíno.—Pero, santo prelado, si volviésemos los dos al mundo, ¿no podríamos hacer bienes infinitos? Nos sostendríamos el uno al otro para proteger la virtud. Obraríamos de acuerdo para destruir cuanto se nos opusiese.

Legerio.—Confiad en vos cuanto queráis sobre vuestros desengaños pasados. Buscad pretextos para lisonjear vuestras pasiones. Yo, por mi parte, que estoy aquí desde hace más tiempo que vos, he tenido ocasión de aprender a desconfiar de mí mismo y del mundo ingrato que me ha engañado una vez y no me engañará ya más. No traté sino de haber bien y, por única recompensa, no recibí sino mal. Procuré ayudar a un monarca de buenas intenciones, y fui obligado a retirarme cuando esas intenciones cambiaron. Me devolvieron la libertad al ponerme en prisión,

pues ahora veo que es muy feliz el que no se ocupa sino en morir de nuevo tranquilamente en un destierro como éste.

Ebroíno.—No penséis en eso y mirad que, si aún nos reunimos, podemos ser dueños absolutos de todo.

Legerio.—¿De qué? ¿Del mar, del viento y de las olas? No, yo no vuelvo a embarcar después de haber naufragado. Marchad vos a buscar fortuna. Sufrid, sed desgraciado una vez más, aventuradlo todo, pareced en la flor de vuestra edad y condenaos por alborotar el mundo y por hacer que hablen de vos. Todo lo merecéis, pues que no habéis logrado ser un hombre pacífico.

Ebroíno.—¿Qué es lo que decís? ¿Es cierto que ya no apetecéis gozar de la fortuna? ¿Será posible que se halle ya enteramente extinguida la ambición en vuestro corazón?

Legerio.—¿Me creeríais si os lo dijese?

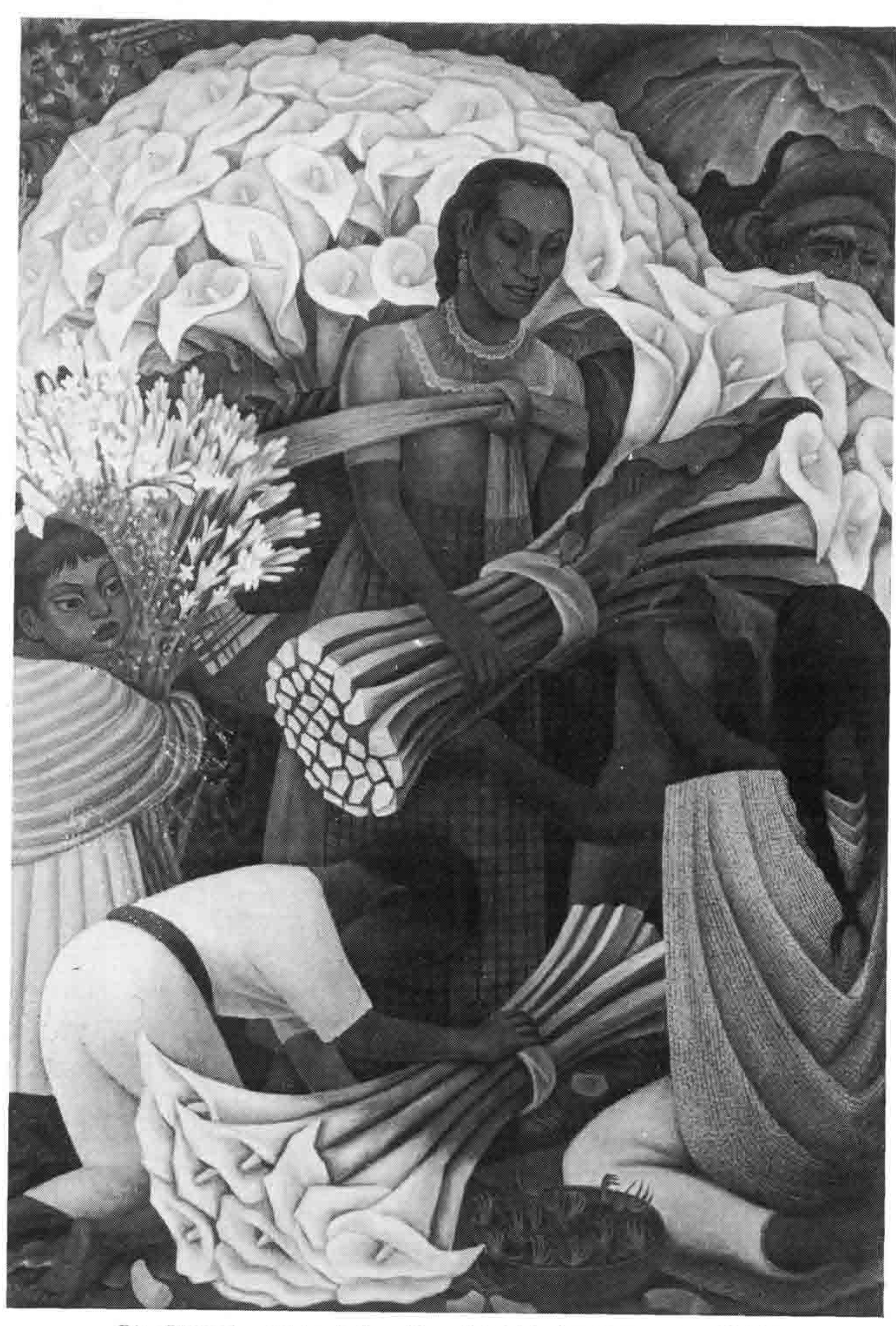
Ebroíno.—No sé qué deciros, aunque os confesaré que me costaría mucho, pues, al fin...

Legerio.—Pues no lo diré, respecto a que sería hablar con sordos. Y, en vista de que ni las penas de la prosperidad, ni las crueles adversidades que la han seguido, fueron capaces de corregiros, marchad, volved a la corte de Neustria, gobernad, haced la desgracia del mundo y, a cambio, encontraréis la vuestra.

Pocas veces la geografía del infierno ha sido descrita con más detalle. Pocas veces los atroces efectos de una condenación —o de una salvación— eterna se muestran tan estremecedoramente palpables. ¿Desde qué lugar horroroso nos hablan Ebroíno y Legerio de volver a empezar, del abandono, de la soberbia y de la mansedumbre, de Neustria y de la soledad? Ahora es cuando parece comenzar el verdadero suplicio, el auténtico sufrimiento. Lejos quedan los ojos arrancados —dulcemente arrancados—, los labios rotos, las profecías, el sueño merovingio, las cabezas cortadas. Es el primer diálogo de un libro inédito de Agustín Pérez Zaragoza, recién liberado de las sórdidas prisiones que la mediocridad oficial española ha establecido desde antiguo para albergar a todos aquellos que todavía creen en las delicias del Terror y de la Fantasía. Con él termina nuestro breve y anárquico repaso de la literatura fantástica española del siglo XVIII. Y vuelve a comenzar la lectura.

LUIS ALBERTO DE CUENCA
Don Ramón de la Cruz, 28.
MADRID-1.

Notas



Diego Rivera: La vendedora de flores. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

El pintor Diego Rivera

1. Desde los orígenes hasta la plenitud de los murales de Chapingo

Los padres de Diego Rivera (Guanajuato, 1886-Ciudad de Méjico, 1957) eran mejicanos, pero el creador mestizaje de Iberoamérica se dio en grado notable en ambos y enriqueció así al futuro pintor con una herencia múltiple que no siempre consiguió armonizar totalmente en su compleja y desbordada personalidad. El padre, maestro de escuela, tenía ascendientes españoles, portugueses y judíos. La ascendencia materna era exclusivamente española e indígena americana. Fue de su madre, por tanto, de quien heredó Rivera unas características mestizas que lo integraron radicalmente en la mitad de la entrañable realidad de su pueblo, pero que no llegaron a identificarlo plenamente con la otra mitad. Había, por tanto, una disociación interior en Rivera que dejó honda huella en la temática de su obra pictórica. En dicho aspecto era el antípoda de José Clemente Orozco, el más genial pintor de ambas Américas, quien se enorgullecía por igual de las dos sangres que habían creado el ser de Méjico y exaltaba con idéntica aceptación a los misioneros españoles y a Cortés, Cervantes, El Greco o Felipe II, que a todos sus antepasados prehispánicos o a los héroes de la revolución. Rivera, enfrentado consigo mismo en su inconsciente y en su conciencia, fue totalmente europeo —sienés y español ante todo— en su manera de pintar y tan sólo indígena en parte de su temática. Su vocación pedagógica se relacionaba también con el progresismo europeo y pudo haber influido en ella el ejemplo de su padre, robustecido luego por su indiscutible amor a su pueblo. En algunos de sus murales hay incluso un auténtico espíritu misional —laico, sin duda, pero no por ello menos redentorista e hispánico en última instancia—. Es un espíritu en el que casi todos los habitantes de la península Ibérica hemos coincidido con los musulmanes y los judíos con los que nos hemos mezclado a lo largo de toda la Edad Media y que en Rivera se robusteció a través de su herencia paterna. Era, por tanto, en el fondo de su ser un buen ejemplo de entusiasmo y de hombría ibérica, pero tenía también (cuando no se empeñaba en negarlo polémicamente) ese certero gusto ultradelicado del que habían hecho gala los mayas y una soterrada vocación de colosalismo de origen inequívocamente nahuatl.

Cuando contaba tan sólo diez años de edad, inició Diego sus estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su primer profesor fue el extraordinario paisajista, injustamente mal conocido en Europa, José María Velasco, el gran precursor decimonónico de la pintura mejicana del siglo XX. Recién cumplidos los veintún años realizó, con relativo éxito, su primera exposición de temática social y factura a medias posimpresionista. El Gobierno de Veracruz le concedió entonces una beca de ampliación de estudios en España. El doctor Atl, otro de los precursores, le dio con dicho motivo una carta de recomendación para el pintor español Eduardo Chicharro, quien en 1907, recién llegado Rivera a España, lo admitió como alumno.

Fue, por tanto, la de Chicharro la primera influencia que recibió Rivera en Europa y —por mucho que ambos maestros se diferencien— cabe detectarla incluso en épocas

bastante avanzadas de su evolución. Es especialmente perceptible en esa tendencia al abigarramiento y al agobio compositivo, de la que abusó a menudo Rivera con contradictorio entusiasmo.

Las obras más representativas de la primera etapa española de Diego Rivera son algunos retratos que se hallan en la línea chicharriana del «tipical Spanish», varios rincones urbanos y una interpretación de la catedral de Avila, cuyo cromatismo nos indica que Rivera era ya entonces Rivera en algunos atisbos.

Terminados sus estudios con Chicharro hizo Rivera un viaje rápido por el norte de Europa y se estableció luego en París, en donde permaneció hasta 1914. Había entablado allí una estrecha amistad con los pintores españoles Juan Gris y María Gutiérrez Blanchard. Cuando en 1914 estalló la guerra europea, Juan Gris permaneció en Francia, pero María Blanchard regresó a España y se instaló temporalmente en Madrid. Rivera hizo lo mismo. Al no poder hallar un estudio a su gusto, lo invitó María Blanchard a utilizar el suyo, en el que pintó casi todos los cuadros de su segunda etapa española.

Lo que más deslumbró pictóricamente a Rivera en París fue el cubismo. En Madrid ese deslumbramiento se mantuvo intacto. De ahí que su primera etapa de París y la segunda de Madrid se parezcan enormemente y que Rivera, por mucho que fuera de Méjico se lo olvide a veces, tenga pleno derecho a que se lo considere —igual que al argentino Pettoruti, también en Europa aquellos años— como uno de los más importantes y originales —diferenciales, más bien— pintores cubistas. La etapa cubista de Rivera fue una de las más importantes de toda su evolución, pero existe sobre ella mucha menos bibliografía que sobre sus murales. En un primer momento, lo influyeron (nunca demasiado) Picasso y Juan Gris, pero pronto encontró su versión personal del cubismo, en la que, igual que había ocurrido en el caso de Pettoruti, incorporó ocasionalmente algunos elementos inspirados en el futurismo italiano, lo que hizo más dinámica su estructura.

El más personal de todos los lienzos cubistas de Rivera es, posiblemente, su *Paisaje zapatista,* de 1915. Es muy rico de color y posee solidez y empaque en la tectónica. El guerrillero con fusil se yergue piramidalmente sobre un fondo esquematizado de volcanes y montañas. La calidad microrrealista de algunas zonas, con sabor a láminas de madera, es típicamente picassiana, pero las concesiones a la calidad experimental no llegan mucho más lejos. A pesar de la neutralidad ideológica del cubismo, Rivera se comprometió políticamente en esta obra que parece un anticipo polémico de algunos de sus murales. *La naturaleza muerta con botella de licor,* de ese mismo año, es, en cambio, un bodegón en la línea estricta de Juan Gris. Se halla excelentemente pintado, pero libre de todo compromiso extraplástico. Igualmente, descomprometidos son el *Fusilero marino,* de 1914, bastante en la línea de los *Papeles encolados,* y la *Mujer sentada en una butaca,* densa de color y en la que la influencia de Braque sustituyó a la de Picasso y Juan Gris. Más personal nos parece otra de las piezas fundamentales de la manera cubista: *El arquitecto,* de 1916, con excelente dominio de la tectónica del color y el volumen y con la particularidad —innovación de Rivera— de que el rostro, sin dejar de ser cubista sintético, es, al mismo tiempo, bastante expresionista y más bien irónico. Esta aparentemente

detonante mezcla de expresionismo y cubismo no lo es en Rivera. El rigor compositivo cubista atempera las tensiones expresionistas y dota a la imagen de una extraña armonía un tanto ambigua, que no suele ser habitual con esos mismos ingredientes en Europa, pero de la que cabría citar algunos otros muy originales ejemplos en Iberoamérica.

Regresado Rivera a París, abandonó pronto y de manera bastante sorprendente el cubismo, al que tan importantes aportaciones había hecho, e inició una etapa que no sólo era marcadamente tradicional, sino que se adaptaba incluso a los condicionamiento comerciales del mercado no vanguardista. Entre las obras incursas en esa discutible mentalidad, cabría destacar el *Retrato de la pintora Angelina Beloff,* una de las esposas del pintor, iniciado en 1917, y *La mujer del chal rojo,* intenso de color y tímidamente expresionista. Este último cuadro data de 1920, pero en ese mismo año decidió Rivera realizar algunos cuadros relacionables con esa temática lacrimosa que tuvo vigencia en Europa a finales del siglo pasado y a la que incluso el joven Picasso rindió pleitesía en su anecdótico *Ciencia y Caridad.* La más importante obra realizada por Rivera en ese camino fue *La operación,* datada en 1920, pero no cabe negar que a pesar de su dibujo sólido, su composición densamente apiñada y su evocadora entonación azulenca, no dejaba de ser anacrónica en aquella fecha.

En 1921 el filósofo José Vasconcelos, ministro de Educación en aquel entonces, le pidió a Rivera que regresara a Méjico. Así lo hizo, y bajo los auspicios de Vasconcelos pintó en 1922, en colaboración con el guatemalteco Carlos Mérida y el mejicano Xavier Guerrero, su primer mural. En aquella ocasión, utilizaron los tres maestros en su obra conjunta la técnica o procedimiento de la encáustica, pero la casi totalidad de los murales posteriores de Rivera fueron realizados al fresco y a la manera sienesa. La excepción a esa regla la constituyen algunos realizados en diversas variedades de mosaico o en técnicas mixtas.

La amplitud de la labor muralista de Rivera es abrumadora. El conjunto de todos sus murales ocupa una extensión de 4.000 metros cuadrados, extensión que no desmerece en una inútil pero frecuente comparación con la de los de Orozco o Siqueiros. La mayor parte de los de Rivera, lo mismo que la de casi todos los restantes maestros de la escuela, responde a un definido compromiso histórico-político, pero abundan también los de carácter estrictamente descriptivo o buscadamente anecdótico. Cabría, no obstante, detectar en estos últimos un compromiso paralelo cuyo trasfondo social se enmarca bajo una hojarasca entre simbólica y folklórica.

Ningún compromiso, aunque sí mucho simbolismo de tipo decimonónico, existía, en cambio, en el antes recordado mural a la encáustica con el que inició Rivera su obra de muralista. Situado en el Anfiteatro Bolívar, de la Escuela Nacional Preparatoria, es de dibujo correcto y se ordena en una apretada simetría bilateral y calma, que contrasta de manera disonante con el gesto dislocado o angustiado de algunas de las figuras. El tema es *La creación,* pero los símbolos carecen de legibilidad inmediata de la iconografía tradicional. La melodía de la línea y el ritmo de las curvas amplias son exquisitos. El color es de una limpieza y una entonación extremadas. Si por algo peca Rivera en este aspecto es por exceso de refinamiento y no por defecto. No conculcó ninguna regla clásica ni en ese aspecto, ni en la factura y se mostró tan

delicadamente italiano en este primer ensayo mural, como se había mostrado hispanofrancés durante su experiencia cubista.

Rivera era ya entonces un gran clásico y lo seguiría siendo durante toda su vida, incluso en sus temas más anticlásicos. Su clasicismo será, por otra parte, el de las turgencias y los colores amables, más que el de la tragedia en su desnudez más conmovedora. Muy descriptivo en su acercamiento moroso a todo lo popular, y muy cuidado y correcto en su factura de calidad suculenta, se hallaba más cerca de Menandro que de Esquilo, pero no desdeñaba algunas de las pequeñas —o grandes— diatribas de Cratino o de Aristófanes. A este respecto, cabe recordar el juicio de Cardoza y Aragón sobre su ausencia de estro trágico:

«Las tragedias que pintó Rivera —afirmó el conocido crítico— no emocionan. No es un pintor trágico, sino un pintor exuberante, millonario de gozo.»

Semejante exuberancia entraña un riesgo evidente, pero no por ello deja de constituir una virtud en su posibilidad variopinta de relatar todo el ayer y el hoy con vistosidad invariable y clasicismo pulquérrimo.

2. El momento estelar de la Secretaría y Chapingo

De la Preparatoria pasó Rivera a la Secretaría Nacional de Educación, en donde tuvo a su disposición los tres pisos de los dos patios. Entre 1923 y 1928 realizó allí 235 tableros, de calidad desigual. No había unidad programática, pero sí unidad a posteriori en su mezcla de descripción costumbrista y de crítica de los abusos sociales. Entre los aciertos más dignos de ese conjunto, destacan varios de sobriedad poco habitual en Rivera. Así acaece en *El obrero y el campesino,* en cuyo abrazo simbolizó austeramente una unidad en la actuación y en la esperanza. Igualmente entonado y sobrio es *Campesinos,* obra en la que el tiempo parece haberse detenido y en la que flota un aire de fatalismo encalmado que surge del interior de la propia tierra. Otras dos obras de cromatismo entre cárdeno y suavemente atemperado y composición similar —*La liberación del peón* y *La maestra rural*— mantienen ese mismo empaque afable que es perceptible en el mejor Rivera, pero al que renunció en bastantes ocasiones. El aplomo de las figuras evita el abigarramiento y no hay exceso de nada, sino una captación emocionada y sutil del ser último de unos hombres que construyen y luchan, pero que empiezan a tomar al mismo tiempo conciencia ponderada de su poder y de sus derechos. Es éste el Rivera social que no declama, sino que se limita a hacer, sin diatribas, una presentación de situaciones y de esperanzas. Igualmente aleccionadoras son *La unión del pueblo en la paz* y *Alfabetización,* ambos de 1928.

En todas las obras recién recordadas, no sólo se exaltan los logros de la Revolución, sino que hay, además, empaque, y se respira un aire de dignidad calma. Rivera no aglomeró en ellas las figuras, tal como acaecería más tarde en la mayor parte de sus frescos, y utilizó un dibujo preciso que, sin privarlas de su soltura, dotaba a sus formas de un aplomo sereno y lleno de euritmia. Las escenas de tipo costumbrista son igualmente clásicas en su factura, pero no en la organización del espacio. Un buen ejemplo de las mismas la constituye *El día de muertos,* en el que hay ya un principio

de agobio, pero también una gran penetración psicológica en su captación del carácter de sus innúmeros figurantes.

Coincidiendo con dos de sus años de trabajo en la Secretaría Nacional de Educación, realizó Rivera en 1926 y 1927 su obra maestra. Es la ornamentación de la antigua capilla de la hacienda de Chapingo, erigida a unos cuarenta kilómetros de distancia de Ciudad de Méjico y convertida actualmente en salón de actos de la Escuela Nacional de Agricultura. La bóveda, en la que cada elemento de fondo azulenco, se halla enteramente ocupado por una figura humana desnuda, de cromatismo y rasgos entre africanos y prehispánicos, es de una grandiosidad digna del mejor Miguel Angel, pero no tanto del de la Capilla Sixtina, pintor, como del más recio y cabal del David o del Moisés, escultor. Los desnudos de Rivera flotan en la gloria de la bóveda como esculturas gigantes y se integran a la perfección en el espacio arquitectónico. Nunca Rivera consiguió una adecuación tan perfecta entre arquitectura y pintura como en este conjunto de Chapingo. Sus aciertos no se limitaron a la bóveda, sino que cabe destacar también la magnífica alegoría de *La tierra dormida,* pintada en un luneto, bajo un arco carpanel que la envuelve sin oprimirla, así como los frescos sobrios del pasillo y de la escalera del edificio, realizados para darle forma plástica al hermoso lema revolucionario: «Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres».

La tierra dormida, símbolo materno, se halla encarnada en un prodigioso desnudo cuyo modelo fue Lupe Marín, una de sus esposas y mujer de severa hermosura y empaque. Es un desnudo tan miguelangelesco como los de la cúpula y hace pensar en algunos de los esclavos del maestro renacentista. El fondo de cielo o de mar impoluto, el rigor palpable del modelado, la delicia de las carnaciones, la sensación de peso muelle que no oprime, pero que es carne de vida, fruto de una herencia y de milenios de espera callada, la manera maestra —¿velazqueña?— como el pelo tapa la mitad del rostro y multiplica el misterio de la imagen fecunda y las alusiones felices, convierten este desnudo alegórico en uno de los más prodigiosos y mejor ambientados de ambas Américas. Otro fresco, titulado *Germinación,* nos parece igualmente importante en su calidad pictórica, pero no tanto en su intención alegórica. Rivera lo pintó sobre una pared, rota por un ojo de buey, y salió airoso del problema compositivo que esa servidumbre obligada a las necesidades arquitectónicas le había impuesto. Otros dos frescos notables en ese conjunto son *Los explotadores,* buen ejemplo de su manera narrativa, pero con una movilidad sobria y bien estudiada, y *La sangre de los mártires,* modelo de serenidad ritual y heroica.

Cuando Rivera se hallaba trabajando con todo entusiasmo en sus últimos frescos del Secretariado Nacional de Educación y en los de la capilla de Chapingo y había evolucionado desde una visión plana de las figuras hasta un modelo sumamente rico, pero conciso en su capacidad de expresión, hubiera sido lo lógico que sus correligionarios se hubiesen congratulado de este perfeccionamiento de su factura y de su ya magistral dominio de los recursos de su oficio. No sucedió, no obstante, así, y Rivera fue violentamente acusado por algunos de los dirigentes del Partido Comunista al que pertenecía. Su manera de pintar no se adaptaba, según los comunistas mejicanos, a la ortodoxia del realismo social. La discusión se agrió y para resolverla ambos oponentes aceptaron a la URSS como árbitro. El Gobierno soviético pidió a Rivera que viajase

a Moscú y explicase allí a los programadores oficiales sus puntos de vista. Rivera aceptó la propuesta soviética, se presentó en Moscú con varios centenares de fotografías y tuvo un éxito apoteósico. La academia lo eligió como miembro del Grupo Octubre, se le ofreció una plaza de profesor honorario y se le pidió que pintase algunos frescos en Moscú, pero prefirió regresar a Méjico, por creer que su presencia, tanto en el aspecto pictórico como en el político, era útil allí. A su regreso terminó en 1927 y 1928 su colaboración en el Secretariado y empleó con máxima perfección su clásica gama de azules ultramar, azules vinosos, azules cobalto, verdes esmeralda, sienas tostados, óxidos de hierro, tierras rojizas y múltiples ocres.

3. El momento polémico-narrativo

Terminado su conjunto de la Secretaría, tuvo Rivera nuevos problemas con los dirigentes del Partido Comunista y en 1929, tras haber sido sometido a juicio, fue expulsado del mismo. En ese mismo año se casó con la pintora Frida Kahlo y recibió la visita del embajador estadounidende Dawght W. Morrow, quien lo comprometió para que pintase una serie de frescos en el palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca. Rivera aceptó encantado la propuesta del citado embajador de USA y decidió pintar, en dominante rosa y azul y con acopio de figurantes, la historia del estado mejicano de Morelos, desde los días de la conquista hasta los de la revolución. Los personajes que con más frecuencia aparecen en los murales son Cortés, Morelos, Zapata y varios religiosos franciscanos, entre los que uno de ellos, el padre Motolinia «el buen monje», está —rara excepción en Rivera— representado con notoria simpatía en el instante en que le da su clase de lectura a un nutrido grupo de indios de mirada atónita.

En 1929, asimismo, inició Rivera sus frescos del palacio Nacional de Méjico, enclavado en la plaza del Zócalo, a escasos metros de la catedral y de la iglesia del Sagrario, pero los interrumpió para hacer un polémico viaje a los Estados Unidos. Volvió a trabajar en ellos en 1935, 1945 y 1952 y no llegó a terminarlos. Nos ocuparemos de ellos en el lugar oportuno.

Desde 1930 hasta 1933 trabajó Rivera en los Estados Unidos. Primero realizó en la gran escalera del «Stock Exchange», de San Francisco, una gigantesca figura que representaba a Miss California y que complació a los socios de la institución. La prensa elogió la labor de Rivera y éste recibió un nuevo encargo de mayor entidad: la realización de un mural de más de cien metros cuadrados en la «California School of fine arts», de San Francisco. En el panel central, un canto al trabajo, se representó Rivera a sí mismo monumental y de espaldas. A su lado aparece Frida Kahlo en calidad de ingeniero. La obra siguiente —camino ya de Nueva York— se la encargó Edsel Ford para el patio cubierto del «Institute of Arts», de Detroit. El conjunto abunda en figuras de obreros que tienen más aspecto de mejicanos que de norteamericanos y en suntuosos desnudos que, en su grandiosidad y aplomo, hacen pensar en los de Chapingo.

El más delicado de los murales de Detroit es el de *La vacuna*. Compuesto en bien contrapesada pirámide, con figuras de animales en el primer plano; con la madre, el niño y el médico que lo vacuna en el intermedio, y con un equipo de investigadores

en el último, es una obra de caligrafía finísima y serena armonía. Mac Kinley Helm dijo de este mural que Rivera llegó a considerarlo en aquel entonces como el más importante de todos los suyos y que «es una composición de enternecedora hermosura en su simpático recuerdo de las Navidades de los primitivos, pero fue esta deliciosa y nada pretenciosa pieza la que le sirvió de pretexto a los aguafiestas».

El citado mural fue denunciado violentamente en varios libelos periodísticos y en las homilías de varios eclesiásticos de confesiones diversas. Parece ser que lo que les molestaba —según recordó asimismo Mac Kinley Helm— «no era ningún detalle en concreto, sino simplemente su general falta de bonitura». Por fortuna para Detroit, Edsel Ford, que había pagado 25.000 dólares por el mural, era más objetivo y tenía una más fina sensibilidad que quienes intentaban destruirlo y afirmó que «se hallaba personalmente muy satisfecho del esfuerzo que Rivera había realizado para expresar el espíritu de Detroit». Y así —contra viento y marea— pudo ser salvado el mural.

Tras el encargo de Ford vino el de Rockefeller, pero esta vez el resultado de la polémica fue lamentable. Lo terrible en este caso es que, aunque tanto Rivera como Rockefeller tenían sólidas razones para defender sus puntos de vista, la destrucción de una obra de arte es, en todo caso, inadmisible, y hubiera debido haberse encontrado alguna solución menos drástica.

El encargo de Rockefeller debía figurar en «Radio City», en el Rockefeller Center. Cuando el millonario lo vio por primera vez a medio hacer le dijo a Rivera que «aquella era la primera pintura moderna que le había gustado verdaderamente». El problema empezó cuando Rivera, que había sido admitido de nuevo en el Partido Comunista, introdujo en la parte inferior derecha un retrato de Lenin, en calidad de símbolo del conductor de masas. Semejante inclusión no fue del agrado de Rockefeller y menos todavía del de los restantes miembros de su imperio económico. La realización del mural le seguía interesando personalmente, pero para que pudiese complacer a todo su equipo, le pidió a Rivera que lo modificase. Hubo con dicho motivo un cambio de notas. La de Rockefeller a Rivera, fechada a 4 de mayo de 1933, decía exactamente:

«Mientras estaba ayer en el edificio num. 1 del Centro Rockefeller observando los progresos de su conmovedor mural, noté que en la parte más reciente de la pintura usted ha incluido un retrato de Lenin. Este trozo está hermosamente pintado, pero me parece que su retrato, al aparecer en este mural, podría muy fácilmente ofender seriamente a muchísimas personas. Si estuviera en una casa particular sería otra cosa, pero este mural está en un edificio público y la situación es, por tanto, completamente diferente. Aunque me desagrada profundamente hacerlo, siento tener que pedirle que sustituya por el rostro de algún hombre desconocido la cara de Lenin que aparece actualmente. Usted sabe cuán entusiasmado estoy por el trabajo que ha estado haciendo y que hasta ahora en ninguna forma hemos restringido su tema o procedimiento. Estoy seguro de que usted comprenderá nuestro sentir en esta ocasión y le agradeceríamos mucho hiciera el cambio insinuado.»

Rivera respondió con una nota más larga, en la que explicaba que suprimir el retrato de Lenin equivaldría a cambiar la concepción general de su obra. En los

últimos párrafos dejaba, no obstante, un resquicio que podría conducir a un arreglo satisfactorio para ambas partes. Reproduzco dichos párrafos:

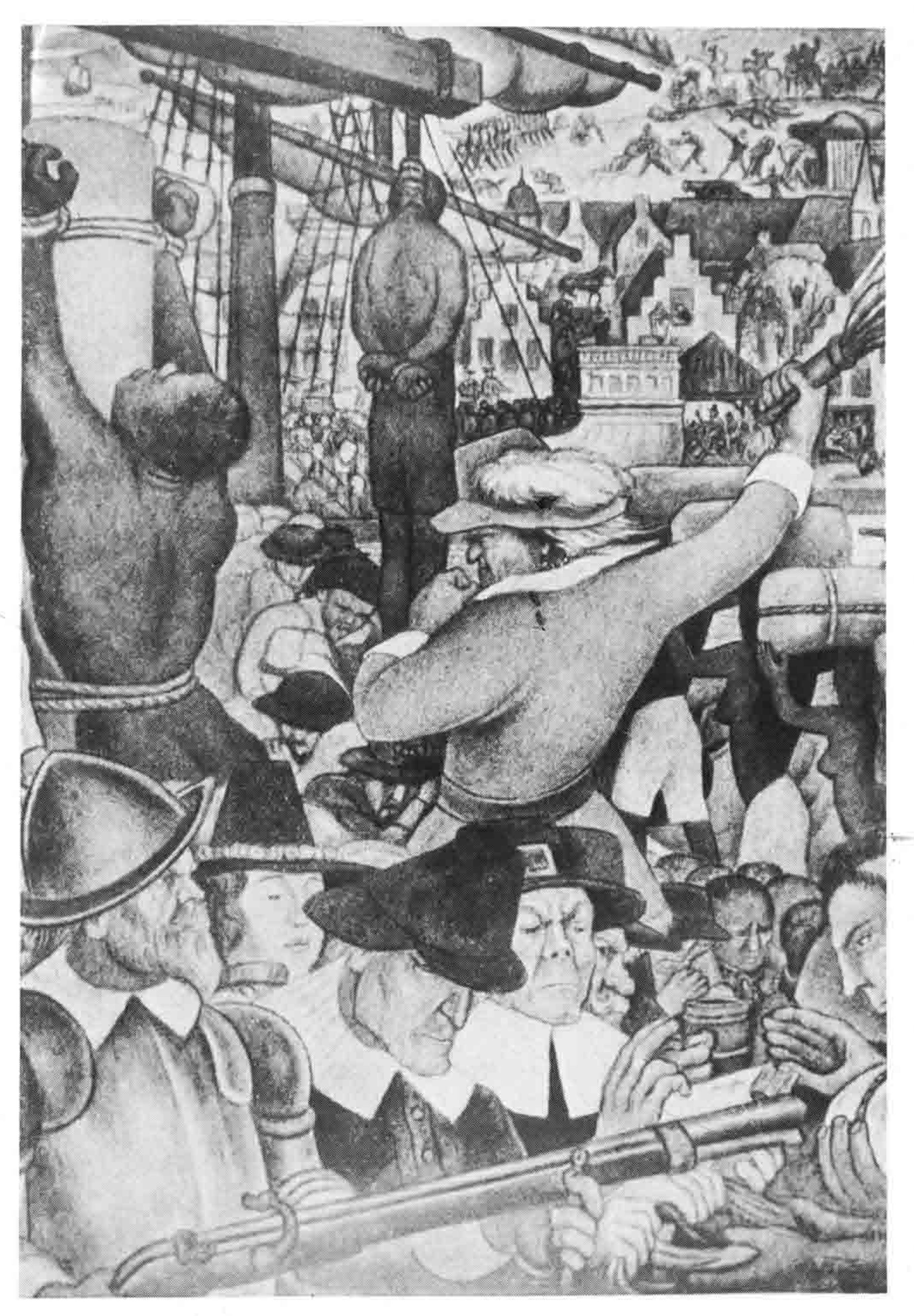
«Me gustaría —proponía Rivera—, hasta donde sea posible, encontrar una solución aceptable para el problema que presenta e insinúo que podría cambiar la parte que muestra la gente de sociedad jugando "bridge" y bailando y poner en su lugar, en perfecto equilibrio con la figura de Lenin, una figura de algún caudillo histórico norteamericano, tal como Lincoln, que simboliza la unificación del país y la abolición de la esclavitud, rodeado por John Brown, Nat Turner, William Lloyd, Garrison o Wendel Philips y Harriet Beecher Stowe, y tal vez alguna figura científica, como McCormick, que contribuyó a la victoria de las fuerzas antiesclavistas al proporcionar trigo suficiente para mantener los ejércitos del Norte. Estoy seguro de que la solución que propongo aclarará completamente el significado histórico de la figura del líder, representada por Lenin y Lincoln, y nadie podrá objetarlas sin objetar los sentimientos más fundamentales de solidaridad y amor humanos y la fuerza social constructiva representada por tales hombres.»

Los rectores de Radio City y del Rockefeller Center no aceptaron la solución propuesta por Rivera y el mural permaneció tapado hasta el momento en que, tras ocho meses de deliberaciones, se lo destruyó el día 8 de febrero de 1934.

Desde el punto de vista de Rivera es indudable que el pintor tenía razón en defender la integridad total de la concepción de su obra. Desde el de Rockefeller, es comprensible que, después de las polémicas habidas con motivo del mural de Detroit, no quisiese exponerse a deteriorar su imagen y a hacerse impopular en su medio. Cabía, no obstante, la solución de trasladar el mural a otro emplazamiento en el que no le causase problemas a Rockefeller (a Méjico, por ejemplo).

Con parte de los 21.000 dólares que cobró Rivera por su inconcluso mural, decidió pintar gratuitamente otro en veintiún tableros cambiables en homenaje a los obreros norteamericanos que le habían manifestado su simpatía durante la polémica del Rockefeller Center. Su destino era la «New Workers School», en la calle 14 de Nueva York. El título era «Retrato de América». Trece de los veintiún tableros, todavía no emplazados en el lugar para el que habían sido hechos, fueron destruidos por un incendio el día 5 de julio de 1969.

Desde 1934 hasta 1936 trabajó Rivera en el palacio de Bellas Artes de Ciudad de Méjico. Primero rehízo (con una única modificación), el mural destruido en el Rockefeller. No hay acuerdo entre los críticos sobre cuál es su verdadero título. Se le ha llamado, en diversas ocasiones, *El hombre socialista,* o *El hombre en el cruce de los caminos* o *El hombre domina el mundo mediante la técnica.* La composición, con una figura central que maneja una máquina de la que emergen cuatro enormes aspas diagonales (luz y símbolos) es un modelo de equilibrio clásico. En los cuatro triángulos que se forman entre las aspas y los límites del mural, abundan las imágenes de dibujo sólido, cromatismo típicamente riveriano y enorme rigor compositivo. En el triángulo inferior hay una tupida y delicada vegetación que hubiera complacido a Fra Angélico. En el superior, una máquina gigante, con un ejército en acción a un lado y manifestantes enfervorizados al otro. En el derecho Lenin, con expresión de profeta y dignidad calma, conversa paternalmente con sus secuaces. En



Diego Rivera: La colonización anglosajona (Fresco. Instituto Independiente del Trabajo. México).

el izquierdo —es la modificación que antes anticipé— una escena de la vida de la buena sociedad, uno de cuyos figurantes es Rockefeller, incluido allí en recuerdo de la reciente polémica. Fue éste, posiblemente, el último gran mural que realizó Rivera antes de dejarse ganar definitivamente por su abigarramiento instintivo y por su excesiva facilidad.

4. Los años de decadencia y el reproche de Rafael Alberti.

Los restantes murales del palacio de Bellas Artes nada añaden a la gloria de Rivera. *La dictadura,* de 1936, se desgañita en colores chirriantes y aglomera en desorden descompensado a sus generales con cabeza de cerdo y a sus vendedores ambulantes con cabeza de asno. El simbolismo, que había sido digno y dramático en Chapingo, se convierte aquí en chocarrero e indiscriminadamente injurioso, pero sin dejar por ello de resultar rebuscado y blandengue. Igualmente, falto de garra profunda y sobrado de efectismo superficial y «sin músculo», es el mural *México folklórico y turístico,* pintado en ese mismo año. Hace, no obstante, honor a su título y constituye un señuelo para turistas pudientes y ávidos de novedades, pero Rivera se limita en él a una triste repetición de soluciones pictóricas, sin que llegue a plantearse un solo nuevo problema. Vista una obra así (o las todavía más turísticas que pintó en 1935, 1945 y 1952 en el palacio Nacional), es posible comprender, en toda su profundidad, el reproche que el poeta Rafael Alberti, comunista como Rivera, le hizo a su polémico correligionario en su poema *México (El Indio).* No era, en efecto (la revolución lo había demostrado), tan «sin músculo» el indio como lo veía a menudo Rivera. Reproduzco, a continuación, dos fragmentos del poema, en el primero de los cuales alude Alberti a esa «blandura», en tanto en el segundo le recuerda sin acritud a su correligionario el pintor, que ser hoy mejicano, es ser simultáneamente indio y criollo y que las tierras de los chicanos siguen separadas de la otra mitad de la patria:

«Se sabe, se comprueba que no eres
esa curva monótona y sin músculo
que por los anchos muros oficiales
cierto pintor ofrece a los turistas».
... » Tu eres el indio
poblador de la sangre del criollo.
Si él y tú sois ya México, ninguno
duerma, trabaje, llore y se despierte,
sin saber que una mano lo estrangula,
dividiendo su tierra en dos mitades».

En el Palacio Nacional pretendió relatar Rivera toda la historia de Méjico. La calidad de los diversos murales es muy desigual. El proyecto era ambicioso y no siempre lo llevó a feliz término. Hay, no cabe duda, fragmentos dramáticos, pero el folklore y el abigarramiento se imponen sobre la amplitud del espacio y hacen imposible la reciedumbre que muchos de los motivos requieren. Es, no obstante,

pintura a menudo agradable, pintoresca y brillante y le permite a Rivera hacer algunos alardes compositivos en el apretujamiento inconexo de centenares de personajes. Rivera (a diferencia de Orozco) se hallaba en aquellos años en prematura decadencia, pero no por ello dejaba de trabajar con tesón, ni de acometer de tarde en tarde con exito algún nuevo mural de gran empeño. Así acaeció en su serio y un tanto surrealista mosaico de vídrio al aire libre del teatro de los insurgentes, en Ciudad de Méjico. Es una de sus más espectaculares obras y el más digno mural de su última etapa. La realizó, además, sin apresuramiento y trabajó en ella desde 1951 hasta 1953.

Esta relativa decadencia final de la extraordinaria labor muralista de Rivera, no tuvo, por fortuna, equivalente en su obra de caballete. En esta última dedicación no sólo hubo altibajos, sino que sus exquisitos lienzos neofauves del quinquenio final de su vida, son, en cierto sentido, tan importantes desde el punto de vista de la calidad pictórica como sus más revolucionarias investigaciones cubistas de la primera etapa de París y de la segunda de Madrid. Rivera volvía a ser en estas pinturas finales al óleo más que nunca Rivera. El color era limpio y fragante y el dibujo tan alígero como firme. No había, por añadidura, comprensión del espacio —uno de sus talones de Aquiles— ni repetía sin modificaciones su ya consabida legilibilidad. A esta gloria suculenta de sus últimas pinturas de caballete, a la grandiosidad épica de los murales de Chapingo y al descubrimiento de unos puentes sintéticos entre futurismo y cubismo, aportación máxima de sus años mozos, es obligado añadir que Rivera fue, inmediatamente después de Orozco y Siqueiros, el más grandioso y completo pintor mejicano de todos los tiempos. Inventó, además, una nueva mitología no siempre bien documentada, pero siempre asequible al pueblo de una manera más que directa que la hacía apasionante y que se adaptaba, desde su propio punto de vista, a las directrices didácticas que había elegido en los años iniciales de su aportación muralista.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
MADRID-2

La influencia de la tradición hispano-católica sobre las pautas de comportamiento socio-político en Bolivia

En el área latinoamericana se ha discutido intensamente, desde el fin de la segunda guerra mundial, en torno a los caracteres específicos de los diferentes tipos de colonización europea y a los resultados divergentes para el desarrollo a largo plazo que se desprenden de la diversidad de los sistemas que las metrópolis europeas implantaron en los países del ahora llamado Tercer Mundo. Esta actividad trae

consigo un cuestionamiento crítico del pasado colonial y, por tanto, un valoramiento distinto —aunque muchas veces inconsciente— del mismo. El punto de partida obvio es la evolución totalmente diferente entre aquellos territorios sometidos a los imperios ibero-católicos y los emergentes del ámbito británico y protestante.

En el siglo XIX, y bajo la influencia de las corrientes liberales y positivistas, predominaba, sobre todo en los grupos ilustrados, un claro rechazo de la herencia hispano-católica, considerada, en líneas generales, como negativa y hasta profundamente retrógrada. En 1910, Franz Tamayo escribía: «Tenemos que librar la última batalla de la independencia y destruir definitivamente el *espectro español* que aún domina en nuestra historia» [1]. El legado colonial español era asociado con la *Leyenda Negra,* el obscurantismo, la intolerancia y el absolutismo, pero también con la ineficiencia administrativa, el atraso tecnológico y el desprecio por las ciencias.

Como reacción a esta tendencia han surgido en los últimos decenios importantes corrientes de opinión e investigación que tratan de *recuperar* la herencia hispano-católica para lograr una visión simultáneamente más veraz y más completa de la historia latinoamericana y de sus múltiples factores constitutivos. El valor de estos esfuerzos en los campos de la literatura y el arte es indiscutible [2], pero la cuestión toma otro cariz, claramente ideológico y nada desinteresado, en los terrenos de la historia social y económica.

A este respecto existe una paradójica similitud entre posiciones profundamente conservadoras, que se sienten naturalmente inclinadas a la apología del legado socio-cultural y religioso de la era colonial, y líneas de pensamiento izquierdista dedicadas, en el fondo, a desacreditar la tradición liberal, democrática y antiabsolutista, que, evidentemente, tiene sus orígenes y sus representantes más connotados en las áreas culturales francesa y británica. Se trata, en última instancia, de un intento de sustentar intelectualmente las prácticas autoritarias y hasta totalitarias que rigen en los regímenes socialistas del Tercer Mundo y de cohonestar la continuada validez de pautas iliberales y antidemocráticas dentro de grupos, partidos y movimientos de carácter izquierdista y marxista en toda el área latinoamericana, pautas que bajo un delgado barniz de progresismo perpetúan una herencia de irracionalismo, caudillismo y esterilidad intelectual.

La reevaluación positiva del legado iberocatólico, el rendimiento del folklore y la apología de algunos regímenes dictatoriales del siglo XIX conforman igualmente momentos recurrentes de las ideologías revolucionarias contemporáneas de tinte marxista-criollo: la teoría latinoamericana de la dependencia se declara favorable a los gobiernos de Rosas en la Argentina o Francia y López en el Paraguay, los que en la primera mitad del siglo XIX trataron de inducir un proceso de industrialización autónomo con fuerte participación estatal, abolición del libre comercio y aislamiento del exterior, pero que al mismo tiempo reforzaban las consuetudinarias prácticas

---

[1] Citado en: GUILLERMO FRANCOVICH, *El espectro español,* en: G. FRANCOVICH, *Los mitos profundos de Bolivia,* La Paz: Amigos del Libro, 1980, pág. 117. Francovich tematiza en este ensayo toda esa larga polémica.

[2] Cf. a este respecto: GUILLERMO FRANCOVICH, *La recuperación de la colonia,* en: FRANCOVICH, *op. cit.,* págs. 125-137, donde el autor recapitula la obra de José de Mesa y Teresa Gisbert para una nueva valorización de las manifestaciones artísticas en la etapa colonial española correspondiente al actual territorio boliviano.

represivas, fomentaban el desarrollo de un aparato burocrático centralizador y absorbente y apoyaban abiertamente la validez de normas sociales represivas provenientes de la era colonial. La teoría de la dependencia y corrientes afines proclaman que aquellos sistemas tiránicos pero con pretensiones industrializantes eran y son la respuesta adecuada a la tradición liberal-democrática, identificada ahora con el estancamiento económico, la decadencia cultural y la imitación poco existosa de Occidente; en realidad, estos esfuerzos teóricos se limitan, de manera poco original, a hacer la apología del totalitarismo moderno en el Tercer Mundo, que mediante la abolición de las libertades políticas y los derechos ciudadanos, la introducción de un sistema colectivista y coercitivo, la expansión permanente de las funciones estatales y mediante una modernización decretada desde arriba y llevada a cabo a marchas forzadas, trata, en el fondo, de imitar también los parámetros de la civilización industrial.

Este intento de modernización técnico-industrial y de regresión cultural-política tiene notables raíces —aún poco estudiadas— en la tradición ibero-católica. En contraposición a las teorías algo ingenuas del progreso permanente, predominantes en el siglo XIX, se puede aseverar que la mencionada modernización *no* irradia necesariamente efectos correspondientes en otras áreas de la actividad humana: altos hornos y plantas laminadoras pueden coexistir perfectamente con sistemas políticos, culturales e ideológicos que parecen provenir directamente de los siglos más oscuros de la Edad Media.

La persistencia de pautas colectivas de comportamiento de carácter tradicionalista y muchas veces irracional es uno de los factores primordiales que han influenciado el desarrollo ulterior de los países latinoamericanos y que tienen todavía resonancia social nada desdeñable en Bolivia. Un análisis de los aspectos socio-psicológicos de la problemática histórica no reemplaza un estudio de los múltiples fenómenos de orden económico, sino que complementa y enriquece los enfoques más o menos convencionales de la sociología y las ciencias económicas, especialmente en vista de la inadecuación y la inutilidad de aquellos teoremas que tratan simplemente de «derivar» la explicación de asuntos políticos, institucionales, ideológicos y éticos a partir de una presunta «base» económico-técnica y de ciertos «modos de producción». El comportamiento político de hombres y grupos está determinado sólo en proporción reducida por consideraciones derivadas de procesos y necesidades económicas; en el modelo marxista, además, tiene cabida únicamente el plano racional-consciente. En Bolivia, sin embargo, tanto las decisiones como las normas de comportamiento se nutren de las fuentes del preconsciente colectivo, de la existencia de extendidos prejuicios sociales y de la pervivencia de principios atávicos, que se entremezclan con las racionalizaciones habituales derivadas de la vida económica, dando como resultado un cuadro muy complejo de las actitudes socio-politicas, que no puede ser interpretado mediante las categorías reduccionistas tan en boga en los medios de la izquierda boliviana.

El caso boliviano presenta tantas incongruencias y sorpresas, las cuales emergen a la superficie en épocas de crisis y desórdenes, que sólo un estudio multidisciplinario podría esclarecer su complicada dinámica social, donde se combinan las controversias habituales entre las diversas corrientes políticas con las metas del preconsciente

colectivo y con las ansias más irracionales de los individuos involucrados en los procesos políticos.

En forma de hipótesis provisoria puede aseverarse que la evolución histórica boliviana, medida por los usuales parámetros del progreso metropolitano, ha sido frenada y entorpecida por pautas generales de comportamiento de origen tradicionalista y de contenido irracional, las que denotan tres raíces: la herencia precolombina, la tradición hispano-católica y la recepción meramente instrumentalista de la cultura metropolitana occidental.

Aún no existe un estudio exhaustivo y empíricamente asegurado acerca de los criterios y valores de orientación que prevalecen en las comunidades indígenas del país. Si bien la organización tradicional de éstas contiene aspectos originales y antropológicamente interesantes, parece que no han desarrollado modelos democráticos de solución de conflictos y de discusión de alternativas que vayan más allá de límites regionales muy estrechos y de problemas elementales de la vida cotidiana, conservando más bien formas jerárquicas de estructuración social y parámetros autoritarios de socialización. La tradición incaica, por lo menos, no conoció procesos decisorios con participación de las bases ni ningún mecanismo que permitiese la articulación institucionalizada de los intereses de los estratos inferiores y minorías de todo tipo.

El ordenamiento social se basaba en la obediencia de los de abajo y en el derecho casi ilimitado a mandar de los de arriba. Esto no quiere decir, evidentemente, que no haya habido monarcas esclarecidos y épocas relativamente libres del despotismo oficial, pero el régimen era, en su esencia, absolutista, tal como es su herencia hasta nuestros días.

A esta tradición se sobrepuso el modelo dominacional hispano-católico [3], que no desplazó del todo las normas indígenas y hasta enfatizó algunos de sus componentes. En el universo europeo, España no se destacó nunca por un espíritu liberal, por la creación de organismos políticos de representación popular o por innovaciones en el campo del pensamiento socio-político. A una tradición autoritaria le siguió otra con elementos francamente totalitarios, sancionados y justificados mediante el instrumento de una religiosidad intolerante, que permeaba todos los aspectos de la vida civil y cuyas consecuencias han permanecido en vigor hasta hoy dentro de las diversas facetas de la mentalidad colectiva boliviana.

Uno de los rasgos más notables de la herencia hispano-católica es la propensión al irracionalismo. Criterios racionales —como ser la adecuación de los medios a los fines— no son predominantes ni en la actuación social ni en el debate político, donde aún es decisiva la invocación de las pasiones, los prejuicios y hasta de los instintos. Más aún: las connotaciones emotivas, la reiteración de las «místicas» revolucionarias o nacionales y el énfasis en los sentimientos tienen un carácter visto como muy positivo por la inmensa mayoría de la comunidad boliviana y unos efectos prácticos correspondientes. Casi todos los discursos de los dirigentes políticos y el estilo general

[3] HOWARD J. WIARDA (comp.), *Politics and social Change in Latin America. The Distinct Tradition*, Amherst: Massachussets Univ. Press 1974.

del debate público se basan ciertamente en imágenes y figuras referidas al nivel sentimental y a las capas prelógicas de la conciencia; en esto no se pueden advertir diferencias básicas entre reaccionarios y revolucionarios. A ambos les falta la argumentación fundamentada en datos empíricamente verificables, sostenida por una concatenación racional de los enunciados y presentada a la opinión pública como una alternativa de valor relativo y, por tanto, discutible. La verdad no surge del sopesar analítico de varias posibilidades, sino que es el bien que siempre ha poseído el líder o el partido que tiene la palabra. No se trata, consiguientemente, de convencer a los otros por el mejor raciocinio, sino de imponerles demagógicamente el camino y la solución «correctas».

Otra característica de esta tradición es el activismo: la tendencia a sobrevalorar la acción por la acción y a considerar la reflexión teórica como su mero ornamento contingente. Guerrilleros de izquierda y golpistas de derecha emprenden en todo caso la operación y luego —tal vez— piensan en su alcance y en sus consecuencias [4].

Tampoco se pueden pasar por alto el machismo y el caudillismo, frutos de la tradición ibérica que en el Nuevo Mundo han florecido con inusitado vigor. El menosprecio de la mujer es sólo un aspecto de una actitud más amplia que denigra a aquéllos que supuestamente son débiles y que se desvían de la norma establecida; es, en el fondo, la negativa a aceptar posiciones divergentes, la exaltación de un dominio irrestricto pero sencillo y el anhelo de ejercer la potestad aunque sea dentro de la estrechez familiar. La fuerza del caudillismo ha residido en la abolición de instancias intermedias, propias de la democracia representativa, situadas entre el poder central y la mayoría de la población, y en la posibilidad de identificación que ofrece la figura del gobernante fuerte y absoluto a la masa de súbditos de espíritu gregario e individualidad débil. Los resultados del caudillismo han sido la obstaculización del pluralismo democrático y la falta de respeto a los derechos ciudadanos [5].

Otros elementos de esta herencia son la tendencia al estatismo y la proclividad al burocratismo. Contrariamente a la tradición británica y a otras, España legó un Estado poderoso, centralizador y absorbente, al que corresponden organismos provinciales y municipales sin legitimidad propia (sino derivada del gobierno central), sin autonomía y sin peso en la vida política de la nación. Por otra parte, no se ha podido desarrollar una tradición de iniciativas eficientes a nivel de comunas y grupos: todo se lo espera del gobierno central, desde la construcción de caminos hasta la ayuda en caso de

---

[4] La violencia física ha sido elevada a la categoría de «vitalidad», prueba de «virilidad» y encarnación de la autoconciencia latinoamericana. Cf. ORLANDO FALS BORDA, *Las revoluciones inconclusas en América latina, 1809-1968,* México: Siglo XXI, 1968, págs. 49 y sig., 57. Leopoldo Zea, famoso ideólogo de la autenticidad latinoamericana, considera a figuras como Ernesto Che Guevara o Camilo Torres como arquetipos *filosóficos* positivos. Cf. LEOPOLDO ZEA, *La filosofía americana como filosofía sin más,* México: Siglo XXI 1978, págs. 130, 160.

[5] PETER WALDMANN: *Caudillismo als Konstante der politischen Kultur Lateinamerikas?* (¿El caudillismo como constante en la cultura política latinoamericana?), en: *Jahrbuch Für Geschichte Latein-Amerikas,* vol. 15 (1978), págs. 191-208.

inundaciones, y de todas las calamidades se lo culpa a él, como si el Estado fuese responsable por todo el acontecer dentro de un país [6].

La burocracia se distingue tanto por su amplitud como por su ineficacia: innecesariamente engloba y «regula» innumerables actos de la vida social, dificultando las faenas diarias y alimentando una casta de funcionarios inútiles y arrogantes. La tradición burocrática está, empero, profundamente arraigada en la mentalidad boliviana: los más diversos gobiernos han competido por crear más instancias administrativas y más trámites, mientras que a ningún partido se le ha ocurrido como postulado programático la reducción del fenómeno burocrático. Que ambos procesos no sucedan con plena conciencia, sino más bien como asuntos obvios, muestran hasta qué grado se han internalizado colectivamente los valores de esa lamentable tradición.

La tradición hispánica no ha sido proclive, como la británica, a un aparato estatal relativamente reducido y eficiente, encargado principalmente de la preservación del orden interno y alejado de la actividad económica y empresarial, sino al crecimiento incesante de un Estado que interviene en todos los terrenos de la vida humana. La burocratización y la ineficacia proverbial de la ya inflada administración pública se reflejan igualmente en las empresas pertenecientes a la órbita estatal, las cuales deben ser mantenidas generalmente con fondos públicos a causa de su gestión casi permanentemente deficitaria.

Los sectores políticamente conservadores nunca han visto con buenos ojos un aparato estatal restringido económicamente y sometido sin excepción a un ordenamiento constitucional y jurídico que limite las prerrogativas de los funcionarios; aquellos sectores presuponen más bien una dignidad ontológica superior para el Estado en detrimento de los «meros» individuos. Esta línea es compartida plenamente por casi todas las corrientes de izquierda, las que, en la tradición hegeliano-marxista, consideran la expansión del Estado como la «condición razonable y necesaria» del desarrollo del país respectivo, tanto para la preservación de su autonomía en el contexto internacional como para «profundizar el proceso democrático» [7].

Aunque por distintas razones, grupos conservadores y revolucionarios son partidarios de la expansión de las funciones estatales y del cercenamiento de la iniciativa privada, ya que ambos «derivan» sus privilegios (desde poder político hasta ventajas financieras pasando por la adquisición de un *status* social elitario) de la existencia de un aparato estatal económicamente amplio y técnicamente caótico. La pervivencia del legado español ha producido diversas formas de regímenes burocrático-autoritarios [8].

---

[6] Una conocida apologeta del socialismo cubano sostiene que el ciudadano debe esperar todo del Estado: lo razonable en la Revolución Cubana habría sido la eliminación del espíritu individual de iniciativa y su reemplazo por la actividad del aparato administrativo. Cf. MARTA HARNECKER (comp.), *Cuba: ¿dictadura o democracia?* México: Siglo XXI, 1975, pág. 25.

[7] MARCOS KAPLÁN: *El Leviatán criollo: estatismo y sociedad en la América Latina contemporánea*, en: *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 40, núm. 3 (julio/septiembre 1978), págs. 818-829.

[8] GUILLERMO A. O'DONNELL: *Modernization and Bureaucratic Authoritarianism*, Berkeley: California Univ. Press 1973. GUILLERMO A. O'DONNELL: *Reflexiones sobre las tendencias de cambio del Estado burocrático-autoritario*, en: *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 39, núm. 1 (enero/marzo 1977), pág. 13 y sig.

Finalmente, hay que mencionar la pervivencia de ciertas normas sociales que rebasan también las fronteras de los diferentes estratos y que afectan la vida cotidiana en las ciudades: la inclinación a sobreestimar las apariencias en detrimento del ser y la dicotomía entre el nivel verbal y el real. De acuerdo a viejos cánones hispánicos, no explicitados teóricamente, pero de total validez en la praxis, el valor de una persona o un grupo no reside en sus cualidades intrínsecas, sino en sus manifestaciones externas y, sobre todo, en el dictamen de la opinión pública local. Un trabajo honrado pero silencioso es visto como inmensamente inferior al éxito público, pero de dudoso origen. Su fundamento no importa gran cosa, pues la mentalidad colectiva tiene mala memoria y se deja guiar por fenómenos superficiales tales como la moda del día, el renombre pasajero y la fortuna adquirida fugazmente. A esta concepción del éxito están dedicados igualmente los esfuerzos de los políticos. Tal exaltación de lo casual y exterior crea la atmósfera ideal para el desenvolvimiento de la hipocresía, la deslealtad y la ambición desmedida. La distancia entre lo que se dice y lo que se hace es el corolario lógico de esta moral deplorable que regula una gran parte de la actividad política. Muchas informaciones no transcurren por canales serios y verificables, sino por medio de la intriga y el rumor. Los criterios políticos se forman, hasta en las más altas esferas, en base a elementos muy ambiguos, empíricamente inseguros y éticamente reprobables.

Naturalmente que influencias modernas han ido conformando, asimismo, las pautas generales de comportamiento en los últimos tiempos. La modernización de las estructuras económicas y la incipiente industrialización del país han contribuido a introducir normas más racionales, menos emotivas y más cercanas a aquellas que rigen en las sociedades altamente avanzadas. Estos parámetros de comportamiento han florecido, sin embargo, casi exclusivamente en el campo profesional, en el mundo de los negocios y en la esfera de la producción urbano-industrial, pero no se han extendido al terreno de la política y al de los valores sociales prevalecientes [9].

La modernización parcial de signo tecnicista-instrumentalista es totalmente congruente con represión política y sindical, con el fomento de un consumismo masivo y con el debilitamiento de una identidad individual autónoma y crítica. Estos factores han conducido, por otra parte, a rebajar aún más la estimación colectiva del trabajo honrado —que nunca fue demasiado alta en la tradición ibero-católica— y a enfatizar el alto valor de los enriquecimientos ilícitos. Este desarrollo ha llevado igualmente a diluir más aún la prevalencia de ciertos principios morales, como el respeto a la legalidad, el reconocimiento de los méritos intelectuales y artísticos, la consideración a las minorías, el carácter positivo de la honradez, la laboriosidad, la lealtad y la madurez cívica.

La oposición izquierdista ha persistido en sus cánones del inmediatismo y del

---

JAMES M. MALLOY: *Authoritarianism and Corporatism in Latin America: The Modal Pattern*, en: JAMES M. MALLOY (comp.), *Authoritarianism and Corporatism in Latin American*, Pittsburgh: Pittsburgh Univ. Press 1977, pág. 3 y sig.

[9] SAMUEL P. HUNTINGTON / C. H. MOORE (comps.), *Authoritarian Politics in Modern Societies*, New York: Basic Books 1970 (acerca de la congruencia entre modernización económica y autoritarismo político).

activismo a ultranza, sin llegar a alcanzar una decisiva movilización social y sin formular un modelo coherente y realista de alternativa política. Ella también ha dado repetidas muestras de intolerancia, dogmatismo y poca comprensión por una democracia genuina. Su intento principal es el de suplantar el régimen conservador de turno por el propio: la inmensa propaganda revolucionaria, las letanías marxistas y las imágenes del cambio social se revelan como el mero ornamento de una contra-élite ávida de alcanzar el poder. Los sucesos de los últimos decenios han demostrado que algunos de sus principales exponentes son los más fieles seguidores de las normas convencionales, fascinados como tales por el poder y sus privilegios. Con algunas y notables excepciones, la oposición de izquierda es esencialmente paternalista, suponiendo que posee la solución adecuada a los problemas nacionales y que es su obligación el imponer la línea «correcta» a las masas de sus seguidores y al país en su conjunto. Finalmente, la gran mayoría de los grupos de izquierda tiene tan poco respeto como la derecha por los procedimientos democráticos; el adversario político no es considerado como el representante válido de otros intereses sociales y de otras concepciones políticas, sino como el enemigo más o menos irreconciliable que encarna ideas perversas y una posición moralmente abyecta.

Fundamentalmente, sigue vigente la inmensa importancia de la gratificación pública y del prestigio otorgado por las apariencias en detrimento de valores intrínsecos. La concepción del deber y la estima por el trabajo honrado están totalmente subordinadas a los criterios del prestigio exterior, lo que se advierte de modo claro en la nada casual continuidad del oficio del «político»: los dirigentes no son estadistas que pasan las noches estudiando actas y datos y los días analizando el pro y el contra de las medidas a tomar y que llegan a ejercer funciones importantes después de una larga vida en beneficio de la comunidad, sino son sujetos ávidos de honores rápidos y prestigio fácil, que malgastan su tiempo en «reuniones» y que adquieren recién sus «méritos públicos» en el desempeño mediocre e irresponsable de los más altos cargos. La gratificación social se sigue derivando del usufructo del poder —y no del servicio en el gobierno—, perpetuando posiblemente en las altas esferas a una casta de gente con escasa formación profesional y moralidad ambigua, pero con desproporcionadas ambiciones.

Consiguientemente, el renombre y el atractivo del poder ejecutivo son mucho más grandes que los que irradia el parlamento. Los legisladores han tenido una opinión implícita no muy elevada del «primer poder del Estado»: lo han considerado como mero puente para cargos ministeriales o como una tribuna para acrecentar su reputación popular.

Esta herencia hispánica se refiere, evidentemente, al conjunto de normas de validez general que imperaron en España hasta mediados del siglo XIX. En los últimos decenios de ese siglo se inició un importante proceso de modernización y occidentalización, el cual, pese a enormes dificultades y retrocesos ha transformado a España en una sociedad industrializada, comparable a los otros países del mundo metropolitano y occidental. Paradójicamente, es en tierras del Nuevo Mundo donde han pervivido las cánones, las costumbres y los efectos del legado de la España premoderna. Es aquí donde el funcionario estatal, astuto y sin escrúpulos, ha

cosechado más honores y ventajas materiales que el empresario innovador y perseverante y donde aquel rol ha irradiado una atracción muy notable en casi todas las tendencias del espectro político y los estratos sociales.

H. F. C. MANSILLA
Casilla 2049
LA PAZ (Bolivia)

De memoria: Carlos Velo

I

Como dijo alguna vez —y como lo hiciera tanta gente en este siglo de exilios y peregrinaciones—, dos veces empezó su vida y dos veces —a un lado y al otro del océano—, de la misma manera: trabajando en el silencioso laboratorio del científico y pensando con las bulliciosas imágenes del cine. Carlos Velo nació en 1905 en Galicia, fue testigo y protagonista de los años de la República y de la Guerra Civil, de la ciencia y el cine, del exilio y de la diáspora. Considerado hoy como el padre del cine documental español, Carlos Velo repasa desde su despacho en el Conacyt, en la Ciudad Universitaria de Méjico, sus años de cineasta y de biólogo. Está pendiente de una cámara de vídeo que han instalado en la azotea del edificio. Se acerca a la ventana y señala el horizonte próximo de la ciudad: una compacta espuma ocre, que reposa sobre los inciertos vértices de los edificios. «Le llamamos la crema, como la crema catalana, algunas veces es aún más amarilla que ahora. La filmamos continuamente para ver cómo evoluciona la contaminación durante el día.» Es amable, apacible, tira de sus recuerdos y le divierte comprobar que su memoria, como una infatigable dama de compañía, le obsequia con detalles nuevos, con imágenes escondidas, con relámpagos de luz en un territorio de tenue claridad. «La mayoría de las películas que rodé en España se perdieron». Pero no te olvides de poner que la copia de *Felipe II y El Escorial,* que tiene la Filmoteca Española, es la que adulteraron los falangistas. Le pusieron otra banda sonora ¡a las mismas imágenes! Quisiera encontrar algún día la banda original y dársela a la Filmoteca..., es increíble lo que la manipulación puede hacer con unas mismas imágenes... Pero vamos a empezar por el principio...»

«El ambiente social de aquella época era el del cambio de la Monarquía a la República. La dictadura de Primo de Rivera, ¡una dictadura que ahora nos parece benevolísima, simpatiquísima!, donde Primo de Rivera discutía con Valle Inclán, al que llamaba "extravagante ciudadano" y Valle Inclán se refería a una amante de Primo de Rivera a la que llamaban "La Caoba" y todo eso se cruzaba en los periódicos con las caricaturas de Bagaría, que escondía un mensaje en cada uno de sus trabajos.

Era el ambiente del café de La Granja, que estaba en la calle de Alcalá; allí nos reuníamos y escuchábamos en las tertulias a Unamuno y a Valle Inclán y allí fraguamos los planes del cineclub de la FUE (Federación Universitaria Escolar). Yo participé como Comisario General de todas las FUE de España. En el cineclub participaba Fernando G. Mantilla. El fue quien me enseñó cómo conseguir los medios para producir, cómo trabajar y con qué herramientas dirigir cine de cortometraje. Con Mantilla viajamos a Francia, comisionados por la FUE y allí encontramos los documentales de Jean Painlevé, que influyeron decisivamente en mi trabajo. El cineclub era casi un centro de conspiración: había intervención de la policía para que no pasáramos *El Acorazado Potemkin*. Pero encontramos un subterfugio para pasar las películas donde está hoy el Palacio de la Prensa: realizábamos las proyecciones en el primer piso y no a nivel de la acera, lo cual impedía a la policía entrar, ya que para eso necesitaba un mandato especial. Allí Buñuel estrenó *La Edad de Oro*. Estoy viendo a Buñuel con el sombrero de la época, un abrigote muy grande y dentro de él traía los rollos de la película. Traíamos los filmes rusos prohibidos por la Dirección de Seguridad. Siempre estaba lleno, la gente se sentaba en el suelo. Con la República hicimos un cineclub más grande; también cambió el tipo de películas: allí intervino Federico García Lorca.»

La Guerra Civil lo sorprende en zona nacional. Se escapa a Galicia, a casa de sus padres. Allí lo buscan para fusilarlo. Lo salva un amigo de la familia. Se cambia el nombre y atraviesa España en un tren militar, disfrazado de capitán. Llega a Sevilla con su mujer, con quien se esconde en casa de un tío de ésta. Nadie le conoce. Al poco tiempo entra en la ciudad la Legión Cóndor alemana. Es una compañía antigás. Caminando por el barrio de Santa Cruz se encuentra a un soldado nazi que le dice: «¡Carlos Velo!» «Yo pensé: esto es el final». «Soy tu profesor de alemán. Estoy escondido en la Legión Cóndor. Vente, vamos a hablar. Te están buscando.» Le propone hacer unos estudios sobre una mascarilla para filtrar los gases del carbón de aceituna. «Me dije: mejor, métete en esto, que estarás protegido.» Pertenece a la Legión Cóndor, viste de civil y lleva en la solapa la «Z», insignia de la compañía antigás.

«En los medios intelectuales, el cine era todavía muy discutido. Sin embargo, ciertos escritores como Azorín y Giménez Caballero defendían los valores del cine. Quien realmente le dio categoría al cine fue el valenciano Juan Piqueras, que creó una revista extraordinaria: *Nuestro Cine*. La hacía y la distribuía desde París, en español. La revista dio cohesión a los aficionados al cine, que eran, sobre todo, jóvenes universitarios. Los cineclubes empezaron a funcionar también por la mañana, en cines industriales. Hacíamos presentaciones con personalidades, pero el público no las aceptaba: sólo quería ver las películas. Pasábamos películas mudas y las sonorizábamos desde la caseta, con discos, de una forma totalmente arbitraria. Buñuel nos recomendaba películas, entre ellas *El hundimiento de la Casa Usher,* donde él mismo trabajaba como ayudante de dirección. Por aquella época empezaron las misiones pedagógicas, donde estaba Alejandro Casona y La Barraca, el teatro ambulante

subvencionado por la FUE. Con García Lorca, a quien le interesaba mucho el cine, pensamos alguna vez en hacer una serie sobre la historia del cante jondo.»

En Sevilla se encuentra con el camarógrafo Cecilio Paniagua, con Enrique Rodiño y un equipo de técnicos que venían huyendo desde Madrid. Estaban a disposición de un sector de los nacionales. Le proponen ir a Marruecos a hacer un documental. «Paniagua y yo éramos los únicos republicanos. El ingeniero de sonido era falangista y, por tanto, había una tensión muy grande.» Comienza a rodar un documental titulado *Yebala y el bajo Lucus.* Cuenta la vida de un campesino moro, en Tetuán, recién casado con una muchacha que se llama Tájera. «Saqué a la protagonista de una casa de prostitución, porque estaba prohibido fotografiar a las moras.» Selecciona a los intérpretes entre los oficiales indigenistas, monta y arma la vida de una familia campesina, a uno de cuyos miembros le llaman a la guerra. Viaja por todo Marruecos y rueda en diferentes paisajes. Lo más importante transcurre en una tribu de Larache. En el hotel se fabrica una enrolladora y pega a ojo, a mano, las escenas. «Descubrí que la acetona servía para pegar... hasta ese momento, no sabía cómo se hacía.» Recibe una carta de felicitación de la UFA y un contrato para ir a Alemania. «Mi mujer tiembla: ya se veía venir la guerra.» Firma el contrato. Llegan dos funcionarios («nunca supe si eran policías»), de la UFA. Ven los pases en Tetuán. Quedan entusiasmados. «Las imágenes eran fantásticas. Después fueron incluidas en una película que hizo Franco que se llamaba *Romance Marroquí.* (Las mejores tomas de exteriores de *Harka,* 1941, de Carlos Arévalo, pertenecen, también, a este material *.) «Utilizaron casi todo, menos la historia de mi campesino, que no quería ir a la guerra. ¿Comprendes?».

«El cine documental que pasábamos en el cineclub de la FUE, como complemento del programa, empieza a despertar en mí entusiasmo como científico. Pienso en la posibilidad de hacer un documental, que se materializa cuando, con Guillermo Zúñiga, compañero de estudios, hacemos un estudio sobre una colmena que había inventado un catalán: la colmena Rovira. Era un invento muy pragmático: unas cuchillas, como dos guillotinas, cortaban el panal por la base y entonces las abejas sentían que la miel se les iba, ¡pero no sabían cómo! Se escurría a un depósito y entonces tú podías abrir una llavecita y llenar un vaso de miel a la hora de la comida. Les desesperaba porque no veían que al panal le ocurriera nada: el corte era interior y secreto para ellas. Abrían los opérculos para tragar la miel que quedaba, antes de que se escurriera. ¿Cómo se comunicaban entre sí este hecho? Comencé a estudiarlo y descubrí que era por el olor, por la forma en que movían las antenas. Siguiendo la pista de la comunicación, hallé un dato muy curioso: a través de golpecitos y movimientos de alarma desde donde estaba la reina hasta la que en Méjico se la llama la abeja maestra (porque es la que enseña los movimientos a todas las obreras), se hacía la transmisión del mensaje. Publiqué un trabajo sobre ello en la Revista de la Sociedad de Historia Natural. Cuando presenté este trabajo escrito, lo tomaron por una fantasía

* Román Gubern, *El cine español en el exilio.* Ed. Lumen.

mía. Dijeron que era un científico inteligente, pero que me dejaba llevar por la imaginación; que no había tal comunicación entre las abejas (¡por esa época Von Frisch preparaba su trabajo sobre los movimientos y señales de las abejas *El lenguaje de las abejas*, que le valdría el premio Nobel!). Con Guillermo Zúñiga conseguimos una cámara Kodak, por intermedio de un señor muy simpático, que nos dijo que le gustaban mucho las abejas. Montamos la cámara de 16 milímetros, con un tele, en el microscopio. Aumenté, así, la potencia de la lente y filmamos algunos fragmentos. Para poder obtener mi título de doctor, presento mi película, rudimentariamente editada. Ya habían cambiado los tribunales: eran profesores republicanos. Fue un gran éxito. Esa fue mi entrada en el cine documental: como legítimo instrumento de reproducción para mi tesis doctoral. Necesitaba comunicar con imágenes lo que no se me creía por escrito o dibujado. El cine funcionó como Marey quería que funcionara: como un documento científico de la realidad de la naturaleza. Con la Guerra Civil se perdió este trabajo; quedó en un laboratorio y ya nunca más supe de él. No tenía sonido. Sólo imágenes.»

«Llegamos a Tánger, que era una ciudad libre por entonces, acompañados por los funcionarios de la UFA.» El barco para Alemania salía tres días más tarde. Trazó un plan para escapar. Habló con Paniagua, que no aceptó. «Mi esposa estaba muy disgustada porque yo no le había dicho cuál era mi plan.» Desde su habitación del hotel podían oír el ruido de la máquina de afeitar que utilizaban los alemanes en el cuarto contiguo. «Eran las primeras máquinas de afeitar eléctricas.» Le dijo a su mujer: «No deshagas las maletas. Salimos ahora mismo a la calle, con las maletas en la mano, sin decir nada.» Paran un taxi y le piden: «A la Embajada de la República.» El taxista pega un salto, coge las maletas, y les dice: «De buena se han salvado. Si les toca un taxi de los otros, les matan. De aquí les raptan para llevarles a la Embajada de Franco. Yo soy republicano...» En la Embajada de la República es detenido por espía: ha llegado a Tánger acompañado por alemanes. «Afortunadamente, el jefe de seguridad de la Embajada era amigo de un tío mío.» Le facilita los medios para ir a París. De París viaja a la zona republicana.

«Después de filmar los materiales sobre las abejas, nos asociamos con Fernando Mantilla. Era un gran promotor, un productor: tenía una mente industrial. El director general de Ganadería y Actividades Pecuarias nos encargó una película para promover el uso de las incubadoras en las granjas avícolas. Mi preocupación era cómo expresar el transcurso del tiempo. No me gustaba aquello de mover las hojas del calendario, que era el sistema de la época... El primer corto, *La ciudad y el campo* era, en realidad, largo; duraba casi una hora, incluida la parte de la incubadora. Era un tema muy actual: después de ver cómo perdía el tiempo en la ciudad y se dedicaba al vicio ¡fíjate, qué melodramático!, el protagonista se convencía de que debía marchar al campo y tener una granja. En Madrid recién se estaba construyendo la Gran Vía, y ya era para nosotros una ciudad monstruosa donde se perdían los campesinos. Creo que sobre la película pesaba la influencia del Eisenstein de *La línea general*.»

Llega a la zona republicana cuando las tropas nacionales ya están en Valencia. «Franco ya va a decidir España». Se encuentra con los amigos del cineclub de la FUE. Ya se habían publicado notas necrológicas sobre él. Lo daban por muerto. Le nombran Capitán del Estado Mayor en el Servicio de Informaciones. «De repente, sin saberlo, me veo trabajando de espía.» Mientras filmaba en Marruecos había visto cuarteles, tropas, emplazamientos. No les había prestado mayor atención. Ahora, como un film interior, debía recordar todo y tratar de ubicar cada cosa sobre un mapa. «No sirvió de nada; la guerra ya estaba en su último tramo.» Cuando las tropas de Franco habían comenzado a entrar en la ciudad, huyó de Barcelona. «En Barcelona, antes de partir, una amiga catalana me había dado, como recuerdo, una caja con unos bombones grandes de marrons glacés. Durante ocho días, aquellos bombones fueron nuestro único alimento.» Eran nueve personas en su grupo. Velo partía, con una hoja de afeitar, cada bombón en nueve trozos: dos marrons glacés al día. Cuando llega al campo de concentración, se encuentra una lata de película en un palo: «Era para señalar dónde estaban los de cine.» Recluido en el sur de Francia, escucha por radio el mensaje de Lázaro Cárdenas a los republicanos españoles: «Méjico es ahora vuestra patria, decía. La gente se arrodillaba en el suelo y lloraba.»

«Un día, en la Granja del Henar, que ponía unas mesas en la acera, entablamos una discusión sobre guiones de cine. Dije "El cine tiene tanta importancia para la gente, que todo el mundo cree que puede hacer una película. Si el cine es como los sueños y todos soñamos imágenes, se dice: esto es muy fácil, voy a hacer una película. Luego se ve que es muy difícil." "¿Cómo que todo el mundo?", me contestaron. Creo recordar que estaban Arturo Ruiz Castillo, Rafael Gil y Toní Román, que formaban un grupo ideológicamente opuesto al mío. También estaba entre ellos el crítico Mesa. "Vamos a hacer una apuesta", les dije. "Con la frescura y la audacia que da la juventud, me levanto y me dirijo a un señor más bien bajito, muy fuerte y corpulento, y le digo: "Mire usted, hemos hecho una apuesta y queremos hacerle una pregunta: ¿por qué no viene a tomarse una cerveza con nosotros?" Primero el hombre se niega, un poco enojado, y alega que tiene mucho que hacer, pero luego accede y se acerca. "¿Qué es lo que quieren?", pregunta. Yo le dije: "¿Ha pensado usted alguna vez en hacer una película?" El hombre nos miró, y contestó: "Yo soy contratista de obras, pero mi mayor ilusión es hacer una película." Gané la apuesta. Le explicamos el porqué de la pregunta al señor, que se llamaba Zabala, y dimos por terminada la cuestión. Pero el hombre insistió: "No, sí es verdad que a mí me interesa mucho el cine." Y allí, en esa mesa de la Granja del Henar, nació la productora Taurus Films, de Fernando Mantilla, financiada por el señor Zabala y nuestra incorporación a la industria con *Felipe II y el Escorial,* e *Infinitos.*»

Se escapa del campo de concentración. Una anciana francesa lo esconde en su casa. Envía un telegrama a la Embajada de la República y un emisario de Anita Toledo («dueña de pozos de petróleo, que sacaba gente de los campos de concentración») le lleva a París. Allí se encuentra con su esposa, a la que le dice: «La peor catástrofe que he tenido en este último tiempo es haber perdido la pluma que tú me regalaste.»

Comienza los preparativos para salir de Francia; lo invitan a ir a Argentina, a lo que responde: «No me interesa, hay demasiados gallegos en Argentina.» Parte para Méjico. Cuando llega a Veracruz («treinta días leyendo *La verdadera historia de la conquista de Nueva España*»), el golfo de Méjico está patrullado por submarinos alemanes. «Fue un viaje terrorífico.» El presidente Cárdenas da una recepción a todos los exiliados. Le preguntan qué sabe hacer. «Digo que soy biólogo antes que cineasta.» Durante cuatro años da clases de biología en el Politécnico y trabaja en fotografía científica. Al cabo de ese tiempo recibe una comunicación del general Azcárate. Lo cita en el «Noticiero Mejicano», que acaba de fundarse por orden de Lázaro Cárdenas. El general Azcárate había sido embajador de Méjico en Alemania. En la Opera de Berlín había presentado a Hitler la protesta de su Gobierno por la intervención alemana en España. También en la capital alemana, en la sede de la UFA, había visto el documental filmado en Marruecos por Velo. Otra vez el cine en el horizonte. Comienza a trabajar en el «Noticiero». «Tuve que dejar el Politécnico, donde había empezado algunas investigaciones interesantes sobre insectos y algunos proyectos de cine científico.»

«Aquellos primeros trabajos en el cine documental interesaron a Vicente Casanova, cuya familia, de Valencia, había hecho fortuna con una fábrica de papeles de fumar. Los Casanova pertenecían a un sector de la burguesía que deseaba un cambio en la monarquía. El antiguo régimen no permitía desarrollar bien sus negocios (como en épocas posteriores en España, la burguesía ha ayudado al cambio en tanto fuera favorable a sus intereses económicos). "Quiero estrenar cada una de mis películas acompañada de un documental español." Nos preguntó cuántos podríamos hacer al año, nos hizo un contrato indefinido y compró al señor Zabala nuestra producción anterior. *Felipe II y El Escorial* se estrenó junto a una película de Imperio Argentina. Nuestro documental era un análisis de la monarquía recientemente desaparecida. Yo había ideado un truco para el final, que a Buñuel, que había presenciado el rodaje, le divertía mucho: se veía la tumba vacía de Alfonso XIII y en ella caían huesos con talco y se armaba una polvareda. El mensaje era obvio: polvo y huesos, nada más quedaba de la etapa anterior. La gente se levantaba y aplaudía. Aplaudían a la República.»

Con el «Noticiero Mejicano» recorre todo el país. Rueda las series *Méjico eterno* y *Méjico incógnito.* El productor Manuel Barbachano Ponce le propone trabajar en un proyecto de documentales científicos. Funda «Cine Verdad» (en homenaje a Dziga Vertov), serie de reportajes de tres minutos sobre temas científicos y artísticos en los que colaboran J. Renau, Carlos Fuentes, J. Emilio Pacheco y García Márquez, entre otros jóvenes artistas y escritores. Inicia «Telerevista» para Televisa y con el guionista de origen español García Ascot, hace *Cámara.* Asociado con Manuel Barbachano escribe el guión de *Raíces,* de Benito Alazraki, que revela al cine mejicano en Europa. Dirige *Torero,* basada en la vida de Luis Procuna. Las películas salen del país escondidas en las maletas de Barbachano porque a la Administración le molesta el Méjico que se muestra en ellas. Produce *Nazarín,* de Luis Buñuel, y *Sonatas,*

de J. A. Bardem. Prepara un guión con C. Zavattini, que no llega a rodar, y finalmente realiza *Pedro Páramo,* sobre la novela de Juan Rulfo, interpretada por John Gavin (actual embajador de Estados Unidos en Méjico). «Fue una de las últimas películas en blanco y negro de la producción mejicana. Personalmente, creo que es una película frustrada. Entre otras cosas porque admití actores en el reparto que no debía haber admitido.» Rueda una serie de comedias musicales y vuelve al campo del cine documental con un proyecto de serie de televisión para la Secretaría de Educación.

«En una exposición en Bellas Artes descubrí a Cecilio Paniagua, que era un excelente fotógrafo. Le ofrecí trabajar con Mantilla y conmigo. Me dijo: "No sé cómo se pone la película en una cámara de cine." Le enseñé, se llevó la cámara a su casa y realizó algunas pruebas. Volvió a verme entusiasmado. Después resultó ser uno de los mejores camarógrafos del cine español. Con él y durante las vacaciones, cuando yo no tenía que estar en el laboratorio del Museo de Ciencias Naturales, rodamos *Galicia Saudale.* Después hice *Almadrabas,* con Beltrán y música de Regino Sainz de la Maza —al que me había recomendado García Lorca—. En la banda de sonido original había unos temas escritos por el propio Federico. Por aquella época yo había visto un corto de Eisenstein —que muy poca gente conoce—, con el que hicieron un corto publicitario fabuloso, de unos relojes suizos (creo que en ese tiempo, Eisenstein no podía regresar a Rusia). En el corto, los ritmos de montaje estaban dados por la música: un nocturno de Chopin. Hice un análisis de cómo se montaban los fotogramas de acuerdo con las notas del nocturno. La idea me pareció estupenda y la apliqué en *Almadrabas.* Con mucho miedo, acoplé los acordes de la guitarra de Sainz de la Maza a las imágenes de la película. Para mí fue una revelación de nuevas posibilidades de montaje. La banda sonora de *Galicia Saudade* también fue una innovación, porque Rodolfo Halffter, que hizo la música, incorporó exclusivamente temas gallegos. Para el sonido de *Infinitos* utilizamos un fragmento de los Conciertos de Brandenburgo, de Bach, de una manera insólita: en una toma de aproximación y otra de alejamiento, recurrimos a los mismos compases, pero una vez del derecho y otra del revés. Sonaba casi igual: era la geometría del sonido. Creo que siempre he trabajado en el cine como un científico, buscando la medida de las cosas. Cuando se habla de la precisión de las imágenes de Carlos Velo, creo que el mérito reside en mi formación científica.»

Tertulia en la librería Madero, en la ciudad de Méjico. Allí se reúnen Luis Buñuel, León Felipe y Carlos Velo. «León Felipe insistía en la necesidad de hacer películas en vez de escribir argumentos.» Ponía como ejemplo la obra de Galdós: «Un genio que ha hecho un retrato de la sociedad española, con todos sus defectos y grandezas.» «Creo que por aquella época Buñuel comenzó a leer a Galdós.» En aquella tertulia nació el proyecto de *Nazarín.* Le sugiere a Barbachano producir a Buñuel un proyecto, ya que después de realizar *El,* no conseguía productor. Velo funda la Escuela de Cine y le ofrece a Buñuel la presidencia: «La inaugura, la apoya, va a hablar con los estudiantes.» Pero hay algo aún más importante: «Cuando yo estuve en la

cárcel (un desagradable incidente motivado por mi participación en la serie "Tele Secundaria"), Buñuel habla con el procurador de Justicia, respondiendo por mi.» Velo no puede ni quiere olvidar ese gesto. Cuando sale de la cárcel, va a ver a Luis Buñuel y le da las gracias por lo que ha hecho («me lo había contado un amigo»). «Yo no hice nada», le contesta Buñuel, y cambia de tema, con esa cordialidad con que sólo él solía tratar a los amigos. «Era un personaje extraordinario. Uno no puede más que admirar a un hombre que supo cambiar su estilo a medida que fue aprendiendo más, pero permaneció fiel a sus ideas originales.»

ALBERTO GARCÍA FERRER
Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

Fernando Ortiz y la tradición poética andaluza

1. El tiempo mágico y englobante

Al recorrer las páginas de *Personae* (Ed. Calle del Aire, Sevilla, 1981), el último libro de Fernando Ortiz, me encuentro con unos versos que dan la clave de su mundo poético:

Nunca sabremos nada sobre el tiempo.
Ya cobija la cuna en suave sombra,
ya con su sombra oscura cubre al hombre.
Quizá acerca de esto las palabras
poco puedan decir ¿Dónde la llave
de niebla que entreabría la mañana?

He intentado saber cuál es la llave
que nos descubra que por qué los hombres
se resignan al reino de la sombra
antes de que se extinga su mañana

Mas todos fuimos dioses. Suaves sombras
nos cobijaron. Cálidas palabras
iluminando siempre la mañana.
En nuestra mano siempre aquella llave
que detenía el paso de los hombres
y penetraba el corazón del tiempo.

Ya sé que el tiempo huye como sombra,
que poco importa el hombre y su palabra
y que perdí la llave y el mañana.

(Llave de niebla)

Es la visión de un *tiempo englobante,* matriz mágica y misteriosa dentro de la cual se gestan todos los momentos que el poeta nos muestra en su recorrido interior.

Pero, atención. No se trata aquí de un tiempo que englobe las situaciones posibles, el dolor o el placer de vivir, dándoles la seguridad que al feto da la matriz y el líquido amniótico. El tiempo es englobante. Pero *no* es una continuidad. No es algo así como una tierra fértil dentro de la cual los instantes hunden sus raíces. El tiempo es englobante como una rueda de fuego que en su girar abraza todas las cosas. Como una rueda que arrastra dentro de sí todos los contrarios, tanto lo estático como lo movible:

Esta rueda de fuego que no cesa nos lleva
al sur, a El Puerto, a Cádiz, donde halan los barcos.
El tiempo se ha abolido. Los viejos almirantes
descansan aún de Cuba, todos condecorados.

Esta rueda de fuego nunca cesa. Creía
que paraba. Pura ilusión. El campo
está ante nuestros ojos. Un caballo galopa.
En el alba veo el humo de un cortijo lejano.

(La rueda de fuego)

Buscando la fuente de esta imagen del tiempo, debemos apresurarnos a decir que hay que evitar la tentación de identificarla con un concepto como el infinito de Anaximandro. La imagen de Fernando Ortiz está más cerca de la concepción casi mágica que nos ofrecen los *motacálimes,* aquella secta teológica musulmana admirablemente expuesta en la *Guía de descarriados* de Maimónides. Según los motacálimes, los accidentes de la sustancia son función de su *instantaneidad.* El accidente no dura dos instantes. Dios, al crear la sustancia simple, crea a su vez en ella todo accidente que él quiera. Y no cabría atribuir a Dios el poder de crear una sustancia sin accidentes, porque ello es imposible. La verdadera idea de accidente indica que éste no puede subsistir dos tiempos, es decir, dos instantes. El accidente, pues, tan pronto ha sido creado *desaparece* y Dios crea, en su lugar, otro accidente de la misma especie. Las cosas que componen nuestro mundo carecen de permanencia, nacen, mueren y renacen en cada segundo. De ellas, al intuirlas de esta forma, sólo nos queda un vago pasar por la memoria. (Borges me decía una vez que las cosas sólo existen en la memoria.) Y su nostalgia. Y del pasar de los hombres sólo nos quedan sus máscaras («personae») que registran ese instante. Rueda de fuego y persona son dos términos que pueden definir admirablemente bien la temporalidad de Fernando Ortiz.

Es un tiempo que envuelve simultáneamente las situaciones más dispares de la existencia. Las que yacen en el pasado. O las que pertenecen al destino. Las que señalan un erotismo evanescente. O las que apuntan hacia la muerte en un caleidoscopio de luces efímeras.

2. Cuatro puntos cardinales

Con esto acabo de indicar cuatro puntos cardinales de la geografía interior de Fernando Ortiz:

Hacia el *Occidente,* un pasado que rememora un paraíso de adolescencia, algo que ya se perdió al ponerse el sol de la mañana. Un pasado que, en su último extremo, penetra en la oscuridad del misterio, en la noche primordial de las cosas indiferenciadas.

Hacia el *Oriente,* una figura femenina («ánima»), un sol de la mañana. Un rostro de mujer que muy pronto desaparecerá en la niebla.

En el *Sur,* una fuerza misteriosa, un destino que va a impulsar la vida hacia los imperios de la muerte.

Y hacia el *Norte,* la muerte misma que se expresará como tiempo englobante, como un abismo sin fondo desde el cual se generan los instantes luminosos que producen el desfile caleidoscópico de la vida.

Y todo esto girando como una rueda de fuego.

Creo que no hay capricho al situar de esta manera, cuatro temas fundamentales de la poesía de Fernando Ortiz. El mismo nos ha dicho dónde se encuentra la raíz de su poesía:

> *... permítame señalarle al menos cuál*
> *ha sido mi intento: un continuado homenaje*
> *a la tradición poética andaluza. De ella se ha*
> *nutrido algo de lo mejor de mis versos. De ella*
> *se ha nutrido algo de lo mejor de mi vida.*

(Nota)

3. La tradición andaluza

Ahora bien, los cuatro puntos cardinales que hemos señalado corresponden exactamente a cuatro grandes dimensiones de la tradición andaluza que ya Fernando Ortiz había señalado en su *Introducción a la poesía andaluza contemporánea* (Ed. Calle del Aire, Sevilla, 1981).

En primer lugar, una dimensión cristiana con su sentimiento de paraíso perdido y su sentido de purificación por el dolor *(Occidente).*

En segundo, una dimensión de erotismo y sensualidad proveniente del mundo árabe *(Oriente).* Esto ya lo hemos visto en la desnudez erótico-mística de Aixa, la figura femenina de *La gloria de Don Ramiro,* la famosa novela de Enrique Larreta *.

* No cito a Larreta por manía profesoral, que espero no tenerla. En aquella novela Don Ramiro traiciona

En tercer lugar, un *Sur* de destino que debe cumplirse por un mandato absoluto libremente aceptado: sentimiento básico del mesianismo judío.

Y, por último, un *Norte* mágico, englobante, productor simultáneo de vida y muerte, magia que Spengler señalaba como característica de la cultura árabe y que Maimónides muestra con admirable claridad al refutar a los motacálimes, heterodoxos que afirmaban que las cosas son creadas, destruídas y vueltas a crear por Dios en cada instante, como en fuego de artificios.

Ya tenemos los puntos de referencia. Veamos ahora el camino que recorre nuestro poeta.

4. El viaje interior

El viaje interior de Fernando Ortiz comienza en el Occidente del *pasado*, en aquella región donde ya se ha puesto el sol. Zona de penumbra. Memoria de atardecer. Desde allí va a marchar llevando sobre su rostro todas las máscaras de la tradición. Es el caballero de los avatares, de las encarnaciones que hablan por su boca. Fernando Ortiz no habla: «es hablado». Por sus palabras fluyen los arquetipos de la tradición. De allí que su poesía posea un misterioso sabor milenario. Extraño caballero que:

Viene de un reino lejano
y en lugar de la floresta
con la que había soñado
tan sólo encuentra maleza.

Vino de un reino lejano
por amor a una doncella
de tez blanca y ojos garzos:
¿era de verdad aquélla...?

Vino de un reino lejano
para que su oído oyera
voces que oyó de muchacho
y su voz les respondiera.

No quiso manchar sus labios
con viejas palabras huecas.
Pensativo y solitario
ya para siempre regresa.

(Regreso del caballero)

---

el erotismo de Aixa y la entrega a la Inquisición para ser quemada viva. Tras este crimen, Don Ramiro asesina a una castellana. Luego se transforma en bandido, va al Perú y muere de manera infame. Su única y última gloria es la oración que una jovencita pronuncia junto a su ataúd. La gloria que se perdió con Aixa fue así reivindicada por Santa Rosa de Lima. Hay aquí algo sintomático que es válido en América y seguramente en Andalucía: a pesar de las apariencias contradictorias, en el fondo no hay diferencia entre erotismo y mística.

Extraño caballero que avanza hacia el río del destino sin alcanzar a cruzarlo:

En brumosas mañanas soñadas muchas veces
acercabas tus pasos con lentitud al río.
Mas llegabas al puente. Cuánta humedad. La niebla
hacía la otra orilla cada vez más lejana.
El siempre esperó allí, con su mano tendida,
hoy sepulta en el fondo de la infancia y el humo.

¿Por qué, entonces, Fernando, esa vaga sonrisa
y cortés esperanza, esa infantil prudencia
si la mano tendida es la sombra inasible
del amor, de los días por tí mismo deshechos
bajo el lúcido sol de las tardes de junio?

(El puente)

Pero el agua va creciendo. El río será una constante de esta poesía. Río que nace desde las fuentes sureñas del destino y que avanza hacia el Norte de la muerte y del tiempo englobante que acaba por cubrirlo todo:

El agua iba creciendo. Creciendo lentamente.
Ya eran agua los árboles, islas el horizonte.
Sólo queda un esquife que el guantelete helado
de la niebla aferrara. Seis Espadas de Plomo
clavo allí el Guantelete sobre el aire de acero.
Mas el Destino boga con su Remo Impasible
llevando en el esquife a una mujer y a un niño.

(Seis de Espadas)

Ya volveremos a encontrar a esta mujer y a este niño.

Más allá, hacia el Oriente, está la *Amada* que un día apareció bajo la luz de junio y que ahora tiende a disolverse en la niebla. El alma («anima») es una mujer hecha de tiempo. Una mujer en cuyo seno se anidan simultáneamente la vida y la muerte. De allí que la mujer sea el ser mágico por excelencia, el ser que resume en sí todas las posibilidades del cosmos. Por eso el poeta tiene que ir hacia ella, para encontrar su alma y cumplir su destino. Al encontrar a la mujer, el hombre descubre su *propio tiempo.* En Fernando Ortiz la Amada aparece como figura caleidoscópica que proyecta su alma sobre las cosas cambiantes que la rodean, como la niña que se proyecta sobre sus muñecas. Proyecta toda su interioridad con excepción de su muerte que es intransferible *:

* Me he referido a esta idea de la muñeca imaginada inconscientemente como Ave Fénix, que muere y renace de sus propias cenizas, en mi ensayo *Meditaciones metafísicas sobre la muñeca,* publicado hace muchos años en la Revista de la Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia.

Puede que otras conserven sus muñecas de niña
así un recuerdo amable que dejaron los años
de un reino ya perdido. Pero quién, como tú
las llamó por su nombre, una a una, despacio;
quien las vistió de rasos, organdíes, cenefas
y modeló sus cuerpos con amor y cuidado;
quien hizo eso pisó los umbrales prohibidos,
las tablas carcomidas del desván clausurado
donde habita el ratón, y la terrible araña
a todos va envolviendo con su húmedo manto.

(Rose cast out of Wonderland)

Al no alcanzar la otra orilla del río, el caballero vuelve al reino del pasado. Vuelve hacia el misterio de la noche primordial de la creación:

Ah, oscuro, oscuro, oscuro donde todo comienza,
hasta esas tersas líneas, claras y luminosas,
cambiantes al destello del sol sobre las aguas
—estallidos salobres, disturbio en primavera—.

¿Quién dió belleza y norma a lo trágico eterno?

(Venezia serenissima)

Y, afincado en el misterio, se enraiza en lo oscuro de lo cotidiano:

Esta ciudad del sur donde el jazmín florece
y en donde el limonero deshiela el corazón de los amantes con su aliento de oro,
es la misma que sin piedad contempla
tu regreso a lo oscuro como ave silenciosa.

(Tardes de estío)

Es curioso observar que estos dos últimos poemas han sido dedicados a María Victoria Atencia y Rafael León, respectivamente. Es decir, a un matrimonio, a una díada, símbolo de la unidad de los opuestos. Evocación del renacer después del regreso a la matriz oscura del misterio. Evocación de las aguas vivas del inconsciente. Es la diada la que va a generar al «niño» que un día volverá a acercarse al río del destino. Aparecerá bajo otra máscara, pero será el mismo de antes. Su pena lo hará regresar a la maternidad del misterio. Y la madre lo volverá a la pena. La pena lo confrontará con la suerte del destino. Y el destino lo llevará a la muerte. Allí será recogido por la rueda de fuego del tiempo para así cumplir con una ley de eterno retorno. Y todo vuelve a empezar. Y todo cambia para volver a lo mismo. En esto

se resumen los cantares del poeta. Pero ¿qué estoy diciendo? Yo también tomo una máscara. Esto ya se había dicho con palabras andaluzas más viejas y sabias que las mías:

No importa la vida, que ya está perdida;
y después de todo, ¿qué es eso, la vida...?
Cantares...
Cantando la pena, la pena se olvida.

Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte,
ojos negros, negros, y negra la suerte...
Cantares...
En ellos el alma del alma se vierte.

(Manuel Machado: *Cantares)*

WALDO ROSS
Edifice Rockhill
4870 Côte-des-Neiges, Apt. 405
MONTREAL
(Canadá)

Un análisis del misticismo revolucionario en *Los de abajo*, de Mariano Azuela *

El pensamiento filosófico del cambio constante de las cosas en la naturaleza fue conocido mucho antes de que lo enunciase Heráclito con su fórmula clásica: Παντα ξεῖι», «todo fluye». Muchos revolucionarios, aunque no lo supieran por erudición, se inspiraron en sus procedimientos de las ideas del mismo filósofo griego que afirmaba: «Πολεμο Πατηςφ Πυτον», «la guerra es el padre de todas las cosas».

A) La técnica literaria y el mensaje

Mariano Azuela (1873-1952), médico en las tropas que comandaba Francisco Villa, observó los hechos de la revolución mejicana con «occhio clínico», según la expresión romana, los sintió con su corazón simpatizante por el dolor humano, los describió con su imaginación creadora de tal modo que, muy lejos en lugar y en el tiempo, *Los de*

---

* Mariano Azuela, *Los de abajo;* Colección Popular; Fondo de Cultura Económica; México, 1977.

abajo presentan una visión artística no menos instructiva que conmovedora. El comentario social emana de la novela que tiene un tejido consistente. Cada personaje expresa su mensaje no únicamente con sus palabras, sino, mucho más, con toda su participación o con su desaparición del torbellino de la Revolución.

Es interesante notar que la novela tiene un cierto simbolismo también en su división en tres partes y cuarenta y dos capítulos. Cada parte contiene el número «sacro»: siete, o solo o multiplicado por dos o tres veces. Es como el destino, «μοῖρα», de las personas arrebatadas por la revolución.

La primera parte es la más amplia: veintiún capítulos. Es el sueño triunfante de los revolucionarios. La segunda parte, de catorce capítulos, indica el equilibrio ebrio y vacilante entre la venganza sangrienta de los alzados y su propia desilusión. La tercera parte, de siete capítulos, cotiza la derrota final de la revolución del odio e insinúa muy discretamente la invencible fuerza de la paciencia y del amor.

Las primeras palabras de cada capítulo sugieren algo muy importante, generalmente lo más importante del capítulo.

B) El contenido de la obra

Primera parte: *(El sueño triunfante)*

I. *Te digo que no es un animal* (pág. 5)

Estas palabras de la mujer de Demetrio Macías, la anónima consorte del héroe de la novela, indican que la injuria no la hace un animal, sino que «debe ser algún cristiano...» (pág. 5). Demetrio se salvó de un teniente y un sargento de los federales y seguía mirando la silueta dolorida de su mujer con su niño en los brazos mientras su casa ardía.

II. *Todo era sombra todavía* (pág. 9)

Es el inicio confuso del sueño triunfante de los revolucionarios. «Demetrio... tiró del cuerno que pendía a su espalda, lo llevó a sus labios gruesos, y por tres veces, inflando los carrillos, sopló en él». (pág. 10). «¡Me quemaron mi casa!» —respondió a las miradas interrogadoras (pág. 10). Lo constituyeron jefe casi en nombre del Dios justo y de María Santísima: «... que viva Demetrio Macías, que es nuestro jefe, y que vivan Dios del cielo y María Santísima» (pág. 11).

III. *Entre las malezas de la sierra* (pág. 12).

Los veinticinco hombres de Demetrio Macías derrocan una compañía de los federales.

IV. *Faltaron dos* (pág. 15).

Fueron ahorcados por los federales. Demetrio fue herido.

V. *La Codorniz, sobresaltado* (pág. 18).

Este seguidor de Demetrio oyó un balazo con que un centinela dio en la pierna de un desertor federal, Luis Cervantes, estudiante de medicina y periodista.

VI. *Luis Cervantes no aprendía* (pág. 22).

Es una descripción magistral en su simbolismo del traidor profesional, como Luis Cervantes que, encerrado en una zahurda, está acostado sobre un montón de estiércol húmedo, en la vecindad de un cerdo.

VII. *Adormilado aún, Demetrio paseó* (pág. 25).

Demetrio hace su primer intento de amorío con Camila, una muchacha serrana, que lo sirve en su enfermedad. Intenta, también, que uno de sus secuaces, disfrazado de cura, oiga la confesión de Luis Cervantes.

VIII. *Luis Cervantes, otro día* (pág. 28).

Curando su herida Cervantes opina que «los llamados revolucionarios no eran sino bandidos agrupados ahora con un magnífico pretexto para saciar su sed de oro y de sangre». (Pág. 29). Camila se enamora del «dotor», pero Cervantes piensa únicamente en sí mismo.

IX. *Seña Remigia* (pág. 30)

Intenta a curar a Demetrio aplicando sobre su abdomen dos calientes pedazos del palomo que había partido.

X. *¿Por qué no llama al curro...?* (pág. 34)

Cervantes emprende la curación de Demetrio y su propio prestigio entre los revolucionarios.

XI. *Oye, curro, yo quería* (pág. 36)

Camila, enamorada de Cervantes, relata a éste los avances desvergonzados de Demetrio. Cervantes comenta: «—Pero ¿qué diablos estás esperando, pues, boba? Si el jefe te quiere, ¿tú qué más pretendes...?» (pág. 38).

XII. *La herida de Demetrio* (pág. 39)

Había cicatrizado ya. Se hablaba de movimiento y Demetrio hizo confidencia a Cervantes de que se había levantado por un choque con don Mónico, el cacique de Moyahua.

XIII. *Yo soy de Limón* (pág. 42)

Demetrio cuenta realísticamente y por menudo su lío con el cacique y su deseo de volver a su casa en paz, pero Cervantes corrige: «Permítame que sea enteramente franco. Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales». (Págs. 44-45).

XIV. *Si vieras qué bien explica* (pág. 45).

Luis Cervantes aparece como maestro de la revolución y del amor: dando a Demetrio una misión nobilísima y reservando para él a la muchacha, Camila, que está enamorada de él mismo.

XV. *En el baile hubo mucha alegría* (pág. 48)

Pero Camila no apareció. Demetrio promete volver como triunfador para agradecer todo, porque, como dijo: «En la cama y en la cárcel se conoce a los amigos». (Pág. 49). Se dirige con los suyos hacia un sitio ocupado por los federales.

XVI. *A medianoche, Demetrio Macías* (pág. 53)

Contrario a los consejos meticulosos de Cervantes, Demetrio dió la orden de un asalto improviso.

XVII. *¿De modo es que...?* (pág. 57)

Se describe —según el pensamiento blasfemo de Demetrio, como una «obra de Dios» (pág. 58) la matanza de los federales en una aldea.

XVIII. *Demetrio llegó con cien hombres* (pág. 61)

Se encontró con Pánfilo Natera en tanto que Luis Cervantes peroraba: «Con hombres como mi general Natera y mi coronal Macías, nuestra patria se verá llena de gloria». (Pág. 61). «Natera volvió un instante su cara adusta hacia el parlanchín, y dándole luego la espalda, se puso a platicar con Demetrio». (Pág. 62). Uno de los oficiales de Natera, el capitán Solís, se extrañaba de la presencia de Cervantes: «No comprendo cómo el corresponsal de *El País* en tiempo de Madero, el que escribía furibundos artículos en *El Regional,* el que usaba con tanta prodigalidad del epíteto de bandidos para nosotros, milite en nuestras propias filas ahora». (Pág. 62).

«—¡La verdad de la verdad, me han convencido!— repuso enfático Cervantes». (Pág. 62). Solís replicó con profunda sinceridad: «Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano». (Pág. 62). «A Luis Cervantes le torturaba la conversación...» (pág. 63). Solís dió su definición de la revolución: «La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...» (pág. 63).

Macías interrumpió la conversación: «—Ya soy coronel de veras, curro... Y usted, mi secretario...» (pág. 64).

XIX. *Allí vienen ya los gorrudos* (pág. 64)

«Y los gorrudos regresaban tan alegremente como habían marchado días antes a los combates, saqueando cada pueblo, cada hacienda, cada ranchería y hasta el jacal más miserable que encontraban a su paso». (Pág. 65). Mientras sus revolucionarios estrellaban contra las rocas todos los objetos pesados que han saqueado, Demetrio Macías soñaba en voz alta con Camila, cuya voz «me sonaba en las orejas como organillo de plata». (Pág. 66).

XX. *¡Que viene Villa!* (pág. 67)

«—¡Nuestro Napoleón mexicano!— exclama Luis Cervantes». (Pág. 67). Se habla de las tropas de Villa y de su armamento, pero «nadie de ellos le había visto jamás la cara a Villa». (Pág. 69).

XXI. *El atronar de la fusilería* (pág. 70)

Luis Cervantes se escondió en el momento en que Macías gritó: «¡Arriba, muchachos!» (pág. 71). El capitán Solís, conmovido, dice: «¡Que hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!» (pág. 72). Pero añade con melancolía: «¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie...!» (pág. 73). «Y su mano tendida señaló la estación de los ferrocarriles. Los trenes resoplando furiosos, arrojando espesas columnas de humo, los carros colmados de gente que escapaba a todo vapor». (Pág. 73). El mismo «sintió un golpecito seco en el vientre... Luego le zumbaron los oídos... Después, oscuridad y silencio eternos...» (Pág. 73). El sueño de un revolucionario idealista acabó en la muerte.

Segunda parte: *(Equilibrio ebrio y vacilante)*

I. *Al champaña que ebulle en burbujas* (pág. 74

En medio de sus revolucionarios el general Demetrio Macías celebra su triunfo con vino y con mujeres. «Y por medio de la calle caminan, rumbo al hotel, Demetrio y Pintada, abrazados y dando tumbos». (Pág. 78).

II. *¡Qué brutos!* (pág. 78)

Los revolucionarios saquean las casas. Cervantes esconde para sí algunos diamantes y tiene cara para escandalizarse del saqueo de otros. Macías les defiende: «¡Pobres...! Es el único gusto que les queda después de ponerle la barriga a las balas». (Pág. 80).

III. *Le presento a usted, mi general Macías* (pág. 82)

Cervantes presenta a Macías una muchacha de rara belleza, su «novia». «Demetrio clavaba su mirada de ave de rapiña en ella...» (pág. 83).

IV. *Al atardecer despertó* (pág. 86)

Se describe la promiscuidad vergonzosa de los revolucionarios, en particular la de Demetrio y del amante de la Pintada con la «novia» de Cervantes.

V. *Como los potros que relinchan* (pág. 89)

Demetrio Macías cabalga con sus hombres para vengarse de don Mónico, el cacique. «Don Mónico, confuso, aturdido, se echa a sus pies, le abraza las rodillas, le besa los pies: —¡Mi mujer...! ¡Mis hijos...! ¡Amigo don Demetrio...!» (pág. 92).

Pasando por su memoria la suerte de su mujer e hijo, Demetrio vuelve el revólver a la cintura. «Que se le pegue fuego a la casa— ordenó a Luis Cervantes cuando llegan al cuartel. Y Luis Cervantes, con rara solicitud, sin transmitir la orden, se encargó de ejecutarla personalmente». (Pág. 93).

VI. *Se habían alojado en una casona* (pág. 94)

Cervantes ofreció su botín de monedas, dijes y anillos a Macías con la explicación: «...; al buen sol hay que abrirle la ventana... Hoy nos está dando la cara; pero ¿mañana?... Hay que ver siempre adelante». (Pág. 95). «Mire, mi general; si, como parece, esta bola va a seguir, si la revolución no se acaba, nosotros tenemos ya lo suficiente para irnos a brillarla una temporada fuera del país...» (pág. 96). Macías resiste a la tentación. Pero le gustaría Camila: «La muchacha es fea; pero si viera cómo me llena el ojo...» (pág. 96).

VII. *¿Yo qué sé?* (pág. 97)

«Camila amaneció en la cama de Demetrio.» (pág. 97). Luis Cervantes la había traído con engaño.

VIII. *Ya el sol se había puesto* (pág. 99)

La ruina moral de los revolucionarios de Macías es más aparente de día en día. «Demetrio se emborrachaba allí con sus viejos camaradas.» (pág. 99). Han matado al sacristán de la iglesia porque vestía pantalón, chaqueta y gorrita. «Pancracio no puede ver un catrín enfrente de él.» (pág. 100).

IX. *El torbellino de polvo* (pág. 101)

«Cerrando la retaguardia, y al paso, venían Demetrio y Camila; ella trémula aún, con los labios blancos y secos; él, malhumorado por lo insulso de la hazaña.» (pág. 101). El güero Margarito torturaba sadísticamente a un prisionero federal. Camila refirió el caso a Demetrio, pero él no contestó nada.

X. *La tropa acampó en una planicie* (pág. 103)

Encuentran gente más pobre que aquellos de la sierra. En la planicie todos sienten una tristeza.

XI. *Antes de la madrugada* (pág. 107)

Se pusieron de camino a la sierra. Pancracio, ya oficial de Macías, mató brutalmente a un prisionero federal, «dio una gran carcajada, y dijo: ¡Qué bruto soy!... ¡Ahora que lo tenía enseñado a no comer!...» (pág. 109). En otra ocasión, Camila intervino para que se devolviese su maíz a un paisano a quien acababan de «limpiarlo».

XII. *Iban llegando ya a Cuquio* (pág. 111)

La Pintada, amante del güero Margarito, insulta y hiere a Camila, amante de Demetrio Macías, y dice: «Mátame tú, Demetrio —se adelantó, entregó su arma, irguió el pecho y dejó caer los brazos—» (pág. 114). Demetrio la echa. El güero Margarito dice: «¡Ah, qué bueno!... ¡Hasta que se me despegó esta chinche!...» (pág. 114).

XIII. *En la medianía del cuerpo* (pág. 114)

Macías está melancólico. Los paisanos se escapan de los revolucionarios. Esos se interesan por «el barrio de las muchachas» (pág. 117), o juegan cruelmente con disparos entre las personas paisanas.

XIV. *Humo de cigarro, olor penetrante* (pág. 118)

En el tren en que Macías y los suyos van a tomar consejo del general Natera, se oye la queja plañidera y automática de una mujer: «Caballeros, un señor decente me ha robado mi petaca...» (pág. 118). Después de la primera indignación, los revolucionarios también admiten lo mismo, pero con otra explicación. Según el güero Margarito, «Eso sí, mi gusto es gastarlo todo con las amistades. Para mi es más contento ponerme una papalina con todos los amigos que mandarles un centavo a las viejas de mi casa...» (pág. 120).

Macías no entiende la política, pero está dispuesto a «seguir peleando» (pág. 122) de parte de quien le ha dado la aguilita de general.

Tercera parte: *(La derrota final de la Revolución)*

I. *Muy estimado Venancio* (pág. 123)

Luis Cervantes se escapó a los Estados Unidos y en su primera carta sugiere a Venancio, un barbero de ayer, y ahora uno de los revolucionarios de Macías, que venga a los Estados Unidos. «Si usted y yo nos asociáramos, podríamos hacer un negocio muy bonito.» (pág. 123). «Podríamos establecer un restaurante netamente mexicano... Yo me acuerdo que usted toca bastante bien la guitarra, y creo fácil, por medio de mis recomendaciones y de los conocimientos musicales de usted, conseguirle el ser admitido como miembro de la Salvation Army, sociedad respetabilísima que le daría a usted mucho carácter.» (pág. 124). Los revolucionarios ascendían la cuesta para pelear. «¿Contra quién? ¿En favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie!» (pág. 124). «A la proximidad de la tropa, las gentes se escurrían a ocultarse en las barrancas.» (pág. 125).

II. *¿Por qué se esconden ustedes?* (pág. 126)

Los cuatro fugitivos que han llevado a Macías eran desertores después de la tremenda derrota del general Villa en Celaya. Aunque Valderrama, un poeta romántico que seguía a Macías, declamó: «¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!...» (pág. 128), el sentir común fue expresado por un refrán: «¡Cada araña por su hebra!...» (pág. 129).

III. *Aquel pueblecillo* (pág. 129)

El hallazgo de un barril de tequila fue la ocasión de fiesta para los revolucionarios. Hubo peleas de gallos. «La lucha fue brevísima y de una ferocidad casi humana.» (pág. 130). «Demetrio había vuelto la cara para que no le vieran los ojos.» (pág. 131). Valderrama, después de haber bebido la mitad de la botella de tequila, comentó: «¡Y

he aquí cómo los grandes placeres de la Revolución se resolvían en una lágrima!...» (pág. 131).

IV. *Asomó Juchipila a lo lejos* (pág. 131)

Valderrama, a la vista de Juchipila, dobla la rodilla y gravemente besa el suelo rezando su oración: «¡Juchipila, cuna de la Revolución de 1910, tierra bendita, tierra regada con sangre de mártires, con sangre de soñadores... de los únicos buenos!... —porque no tuvieron tiempo de ser malos—, completa la frase brutalmente un oficial ex federal que va pasando.» (pág. 132). «Valderrama se interrumpe, reflexiona, frunce el ceño, lanza una sonora carcajada que resuena por las peñas, monta y corre tras el oficial a pedirle un trago de tequila.» (pág. 132). Demetrio confiesa a sus cercanos: «Malamente andamos.» (pág. 133). «Valderrama, el vagabundo de los caminos reales, que se incorporó a la tropa un día, sin que nadie supiera a punto fijo cuándo ni en dónde, pescó algo de las palabras de Demetrio, y como no hay loco que coma lumbre, ese mismo día desapareció como había llegado.» (pág. 134).

V. *Entraron a las calles de Juchipila* (pág. 134)

«Entraron a las calles de Juchipila cuando las campanas de la iglesia repicaban alegres, ruidosas, y con aquel su timbre peculiar que hacía palpitar de emoción a toda la gente de los cañones.» (pág. 134). El repiqueteo no era por los revolucionarios. «Ahora ya no nos quieren... —pero, ¿cómo nos han de querer...?» (pág. 134). «Luego, con melancólica solemnidad, se escaparon del interior del templo las voces melifluas de un coro femenino. A los acordes de un guitarrón, las doncellas del pueblo cantaban los "Misterios". —¿Qué fiesta tienen ahora...?— ¡Sagrado Corazón de Jesús!» (pág. 135).

VI. *La mujer de Demetrio Macías* (pág. 136)

«¡Casi dos años de ausencia!

Se abrazaron y permanecieron mudos; ella embargada por los sollozos y las lágrimas.

Demetrio, pasmado, veía a su mujer envejecida, como si diez o veinte años hubieran transcurrido ya. Luego miró al niño, que clavaba en él sus ojos con azoro... Y quiso atraerlo y abrazarlo; pero el chiquillo, muy asustado, se refugió en el regazo de la madre.

—...¿Verdad que ya te vas a quedar con nosotros?...» (pág. 136).

«La faz de Demetrio se ensombreció...

—¿Por qué pelean ya, Demetrio?

Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:

—Mira esa piedra cómo ya no se para...» (pág. 137).

VII. *Fue una verdadera mañana de nupcias* (pág. 138)

«... Los soldados caminan por el abrupto peñascal contagiados de la alegría de la mañana...

—En esta misma sierra —dice Demetrio—, yo, sólo con veinte hombres, les hice más de quinientas bajas a los federales...» (pág. 138).

«Pero el enemigo, escondido a millaradas, desgrana sus ametralladoras, y los hombres de Demetrio caen como espigas cortadas por la hoz...

Demetrio apunta y no yerra un solo tiro... ¡Paf!... ¡Paf!... ¡Paf!...» (pág. 139).

«Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...» (pág. 140, fin de la obra).

C) La evaluación filosófico-estética de la obra

El autor ha captado admirablemente lo que se llama el «misticismo revolucionario», el arrebato de las pasiones humanas para cambiar con fuerza el orden establecido. Esta embriaguez de la libertad sin obligaciones ni responsabilidad es, según la descripción de la novela, *(a) inocente, (b) amoral* y *(c) inmoral.* Véase solamente un ejemplo para cada clase:

a) «En su caballo zaino, Demetrio se sentía rejuvenecido; sus ojos recuperaban su brillo metálico peculiar, y en sus mejillas cobrizas de indígena de pura raza corría de nuevo la sangre roja y caliente.

Todos ensanchaban sus pulmones como para respirar los horizontes dilatados, la inmensidad del cielo, el azul de las montañas y el aire fresco embalsamado de los aromas de la sierra. Y hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra. ¿Quién se acordaba ya del severo comandante de la policía, del gendarme gruñón y del cacique infatuado? ¿Quién, del mísero jacal, donde se vive como esclavo, siempre bajo la vigilancia del amo o del hosco y sañudo mayordomo, con la obligación imprescindible de estar de pie antes de salir el sol, con la pala y la canasta, o la mancera y el otate, para ganarse la olla de atole y el plato de frijoles del día?

Cantaban, reían y ululaban, ebrios de sol, de aire y de vida.» (págs. 50-51).

b) «Se distinguen en la carnicería Pancracio y el Manteca, rematando a los heridos. Montañés deja caer su mano, rendido ya; en su semblante persiste su mirada dulzona, en su impasible rostro brillan la ingenuidad del niño y la amoralidad del chacal.» (pág. 60).

c) «Iban llegando ya a Cuquío, cuando Anastasio Montañés se acercó a Demetrio y le dijo:

—Ande, compadre, ni le he contado... ¡Qué travieso es de veras el güero Margarito! ¿Sabe lo que hizo ayer con ese hombre que vino a darle la queja de que le habíamos sacado su maíz para nuestros caballos? Bueno, pos con la orden que usté le dio fue al cuartel. "Sí, amigo, le dijo al güero; entra para acá; es muy justo devolverte lo tuyo. Entra, entra... ¿Cuántas fanegas te robamos?... ¿Diez? ¿Pero, estás seguro de que no son más de diez?... Sí, eso es; como quince, poco más o menos... ¿No serían veinte?... Acuérdate bien... Eres muy pobre, tienes muchos hijos que mantener. Sí, es lo que digo, como veinte; esas deben haber sido... Pasa por acá; no te voy a dar ni quince, ni veinte. Tú no más vas contando... Una, dos, tres... Y luego que ya no quieras, me dice: ya." Y saca el sable y le ha dado una cintareada que lo hizo pedir misericordia.

La Pintada se caía de risa.» (pág. 111).

El mensaje de la obra no es un grito estridente ni en pro ni en contra de la Revolución. Es la diagnosis poético-realista sugerida por el autor con una formación médica, suprapartidaria y cristiana. El mensaje no está formulado como una tesis. Emana con fuerza dinámica y belleza artística de la novela.

Como las convulsiones, el sudor y la sangre del enfermo en la crisis corporal demuestran su estado lamentable y peligroso, así la Revolución, en su fase grave, es la crisis moral y sangrienta de la sociedad humana. En su vehemencia volcánica se olvida de sus nobles ideales y se convierte en el huracán en que el hombre «es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval» (pág. 63). Los revolucionarios, en su lucha por el poder, cometen con demasiada frecuencia las mismas injurias y mayores todavía que aquellos contra quienes se rebelaron. Saquean no únicamente a los ricos, sino a los pobres también: «Soy viudo, señores, tengo nueve criaturas y no vivo más que de mi trabajo... ¡No sean ingratos con los pobres!...» (pág. 110).

Lástima si la Revolución muestra únicamente «la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!» (págs 72-73).

Heráclito, denominado por sus coetáneos o Σκοτεινό, «El Sombrío», vio en la guerra el nacimiento de todas las cosas. Valderrama, «vagabundo, loco y un poco poeta» (pág. 126), hallándose en frente de Juchipila, declama las glorias de la Revolución: «¡Juchipila, cuna de la Revolución de 1910, tierra bendita, tierra regada con sangre de mártires, con sangre de soñadores... de los únicos buenos!... —porque no tuvieron tiempo de ser malos—, completa la frase brutalmente un oficial ex federal que va pasando.» (pág. 132).

La explosión no une, sino dispersa los elementos de unión. Mariano Azuela, con una finura verdaderamente exquisita, pone al final de su obra *dos símbolos muy expresivos: la patética estatua de Demetrio Macías,* del revolucionario *que,* aunque tenía sus razones para quejarse, todavía no podía reparar la injuria del cacique don Mónico con sus propias matanzas, incendios, infidelidad matrimonial. Así perdió su causa, su familia, su vida y, *con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...* (pág. 140). El otro símbolo es el *¡Sagrado Corazón de Jesús!* (pág. 135), a quien las pobres mujeres y doncellas de Juchipila, de la «cuna de la Revolución de 1910» (pag. 132), explotadas por los federales y los revolucionarias, acuden pidiendo paciencia y fortaleza para no ser vencidas por el odio, sino para perseverar en el amor. No desprecian ellas a los revolucionarios como aquel «capitancito rubio de bigote borgoñón» (pág. 60), que definió a los alzados: «¡Canalla!... ¡Sólo son bravos para comer vacas y robar gallinas!» (pág. 56).

La Revolución, según sus leyes internas, se comió a la mayoría de sus hijos. Otros desaparecieron en el torbellino. El Judas de la novela, el traidor profesional, Luis Cervantes, con su nombre y su apellido, sirve como de antítesis de un santo y de un escritor de primer mérito, se impone por la bajeza del egoísta sin principios.

Los dos símbolos: el cañón del fusil de Demetrio Macías, y el Sagrado Corazón de Jesús, siguen al lector con una insistencia alucinadora. *El hombre tiene que elegir entre el odio y el amor, entre el fusil y el corazón.*

Mariano Azuela, médico, escritor y cristiano, con acertado arte y buena gracia, ha escrito con inteligencia y amor una página de la historia sangrienta de la Revolución mejicana.

MIRKO POLGÁR
Krcároka cesta 106
p. p. 715
41001 ZAGREB
(Yugoslavia)

De autores y autoridades

Flaubert comparaba al autor de una novela con el Dios judeocristiano: estaba en todas partes y no se lo advertía en ninguna. Su amigo Jules de Goncourt anota por dos veces en sus diarios una imagen similar, aunque más gráfica y concreta:

> En un libro, los autores deben estar como la policía: en todas partes y sin mostrarse (5 de septiembre de 1858).
>
> Un autor debe estar en su libro como la policía en una ciudad: en todas partes y en ninguna (27 de mayo de 1864).

El reemplazo de Dios por la policía tiene sus matices. Dios extrae su autoridad de sí mismo, nadie lo autoriza. El es el Saber y la Seguridad, por eso es Dios. Pero la policía también debe tener saber y seguridad. Más aún, le cabe conservar aquél como secreto profesional (Dios también es secreto, porque es sagrado) y diseminar la seguridad entre la población. Pero no se autoriza a sí misma.

El discurso del autor modelo Flaubert-Goncourt es un discurso autorizado. De este proceso de autorización surge el carácter del autor. Pero mientras Flaubert, en tono platónico, diviniza al autor y lo hace personificar el saber divino que ilumina el rapto, Goncourt, más bien aristotélico, profaniza la misma noción de autoridad y hace del autor un funcionario a quien autoriza otro: el Estado o el Rey, por ejemplo.

Todo discurso de autoridad se puede sintetizar en la fórmula con que de chicos tratábamos de convencer a nuestros compañeros de juegos. Tratábamos de convencerlos, por ejemplo, de que los Aliados habían ganado la guerra o que los niños venían de París traídos por una cigüeña. La frase autorizante era: *A mí me lo dijo mi papá.* Y santa palabra. La invocación del Padre santificaba nuestras palabras.

En definitiva, se trata de saber cuál es la Palabra del Padre, para lo cual basta con encontrar al Padre y escucharlo atentamente. Flaubert lo oía en el sueño de las sibilas (imagino al gran Gustave soñoliento, como en una sobremesa generosa, la mayor parte de su vida: si la gloria para él era una conversación de sobremesa, era porque en esa sueñera o duermevela percibía la Palabra del Padre). Goncourt, más modesto, en un despacho de la Dirección de Seguridad del Estado.

En otros términos: el soberbio Flaubert, jugando a las escondidas en los pliegues de su prosa envolvente (a veces envolvente como un asfixiante ejemplo de alta costura arqueológica, así en *Salambó* y *Las tentaciones de San Antonio)* se cree Dios en tanto encarnación del Verbo, vehículo corporal y escritural de ese misterioso viento que agita las lenguas y guía las letras obedientes. Goncourt, más modesto, procede a imponer la verdad exhibiendo una credencial firmada por Su Majestad o por el ministro del Interior.

Dios se encarna a mediados del siglo XIX en un escritor. O envía a un comisario de distrito a explicar la verdad. Porque el siglo XIX es el siglo de la verdad, es decir, el siglo en que, por fin, parece cumplirse el proyecto de los clásicos y el discurso se encuentra con las cosas en perfecta adecuación. El mediador, la celestina que los reúne, es la ciencia. He allí la gloria del siglo y su tremebundo desencanto, porque cuando el *intellectus* y las *rei* logran su *adaequatio* se acaban las distancias, esas distancias que crean el misterio y el encanto de lo inalcanzado (¿inalcanzable?)

Es curioso que sean Flaubert y Goncourt quienes crean dominado, por fin, el estadio de la verdad, lugar que acotan las fronteras del sistema. Hegel, Comte, Spencer, Darwin, son administradores de sistemas, doctores laicos que profanizan la Summa teológica de Santo Tomás. Marx quiere hacerlo y se queda trunco (por suerte es un antídoto contra los catecismos y vulgatas marxistas). Kierkegaard y Nietzsche reaccionan y asumen el fragmento. Freud ya ni siquiera intentará ser sistemático. Nunca escribirá —de nuevo por suerte— un tratado de psicoanálisis y su obra será la constante relectura y crítica de su obra.

Lo curioso de Flaubert y Goncourt es que mientras asumen el logro áureo del siglo XIX detestan ese mismo siglo. Ciencia, democracia, competición, mercado, negocios, burguesía, igualdad, estadística, son valores abominables para el autor de *San Julián,* que suspira como una secreta odalisca por un remoto y colorido paisaje oriental, y para el adorador del cortesano XVIII.

Afortunadamente se trata de seres paradójicos que desmienten lo que afirman. Flaubert es capaz de interesarse por un adulterio de provincias y Goncourt por las sirvientas de París. Si Lukács y Lenin acordaban al conde Tolstoi el carácter de único y auténtico campesino en las letras rusas, Goncourt se justifica diciendo que sólo un aristócrata puede escribir *Germinie Lacerteux.*

Estos escritores burgueses que detestaban o creían detestar la burguesía y sus instituciones (se pensaban como artistas y se desmarcaban del filisteo) fueron los que más finamente ejercitaron la institución burguesa de la crítica. Tanto es así que para perfeccionar la actitud crítica se exiliaron (o creyeron hacerlo) de la burguesía, eligiendo el espacio del arte. Tal vez fuera socialmente inexistente, pero creer en su existencia era una manera de conferirle realidad. Flaubert no era Emma Bovary, pero

dijo tantas veces aquello de que *Madame Bovary soy yo* que terminó sintiendo el sabor del cianuro al escribir la escena del suicidio por cianuro de Gustave Bovary, quiero decir de Emma Flaubert.

Dios y la ciencia son la lucidez total, es decir, la conciencia que todo lo ve y nunca se duerme. Ante ellos, la *realidad*, «eso-que-está-ahí», no ofrece la menor resistencia. La realidad es femenina y sumisa. Dios-Padre y la ciencia (ésta a pesar de los chistes y traiciones de la gramática que la feminiza) son masculinos y penetrantes. La obra es el resultado de la cópula. La obra es el hijo: el discurso y el lector.

Aquí juegan ahora las relaciones de autoridad. Si el autor invoca a Dios, obliga a elevar la mirada a las alturas, como dijo aquel prócer. Dios está por encima de todo. «Tú come y calla» es su orden a la hora de la comunión. Flaubert dice, como decíamos de chicos: «A mí me lo dijo mi papá». Goncourt dice, traduciendo a un lenguaje más maquiavélico: «A mí me manda el Estado que os cuente la verdad». Ambos son la palabra del Padre, que es el poder que da el saber. Goncourt, borrando el origen divino del poder que todo lo sabe, se pone el uniforme de la policía y se ahorra explicaciones. El uniforme es la retórica de todos sus mensajes. Estar vestido de tal manera significa que es el poder quien habla.

Para los realistas del XIX, en suma, escribir era un acto de autoridad, era el ejercicio de un poder, conforme al postulado hegeliano de que saber es señorear. El amo sabe y señorea. Y necesita del siervo que escuche. Ya conocemos hasta qué punto el siervo es esencial al amo y es el amo del amo.

Cuando estos realistas explican el proceso de construcción del discurso del saber (si fuera alemán me ahorraría tantas machaconas preposiciones y el lector no necesitaría disculpármelas) apelan a la autoridad que viene de la ciencia. Zola será más explícito, concreto y sintético: para él la palabra del Padre son los escritos de medicina experimental de Claude Bernard.

La ciencia todo lo sabe y, munido de su instrumental, el escritor sale a la calle y se entera. Así de simple. Cuando Goncourt tenía que escribir una escena de misa iba a la iglesia a la hora de misa y anotaba sus impresiones entre la feligresía. Y le salía una escena de misa, no le quepa a usted la menor duda. Y así Zola entre las frutas y menudencias de Les Halles y Flaubert en la feria agrícola normanda.

¿Por qué esta ciencia lo sabía todo? Sencillamente porque había tomado el lugar de Dios. Comte empieza su sistema explicando el modelo astronómico para llegar a la ley de los tres estados de la sociedad y, cerrado el edificio de su positivismo, fundar la religión de la Humanidad. Para Hegel, la Jerusalén terrestre era la monarquía prusiana. Para Spencer y Darwin, el imperio victoriano. Para Marx no había llegado y este no advenimiento hacía de la historia una mera prehistoria.

Esta seguridad divina (puesto que, como antes apuntaba, la seguridad es un atributo de la divinidad) conduce al escritor de la documentación en la vida a la escritura de esa realidad segunda y refleja que se llama literatura. Observar con el instrumento de la ciencia y no imaginar, so pena de falsedad, aunque los lectores —y sobre todo las lectoras en la misoginia intelectual de Goncourt— prefieran la falsedad romántica a la verdad realista.

No hay mecanismos críticos de la verdad para este realismo. Por ello, verdad,

realidad y naturaleza se identifican. Algo tan mediato como la verdad equivale a lo más inmediato de todo, la naturaleza. Pero es que para el conocimiento profano hay grados críticos de alejamiento entre percibir, conceptuar y verificar. Para la ciencia divina, no. Esta sabe tanto la extensión del objeto que le compete —la realidad— como la manera de reflejarla en un texto. La verdad es posible porque se sabe qué es la cosa con la cual va a encontrarse el intelecto. La adecuación es el resultado fatal del encuentro entre ambos.

De esta construcción resulta un vínculo de desigualdad, de asimetría, entre el autor y el lector. De nuevo el amo y el siervo. Lo axial y lo ancilar. Ser lector es reconocer la autoridad del autor. Es, finalmente, saber que se está ante el poder que otorga el saber. Es identificar en el autor a Dios o a la policía. De aquí que el realismo decimonónico involucre también una teoría de la lectura en que el lector se encuentra con la realidad por el camino del texto, asumiendo los mecanismos de observación que son propios de la ciencia y desdeñando las tentaciones de la imaginación. El rigor exige observar y no imaginar.

Cuando el escritor realista se dirige a su lector lo hace desde la altura de la cátedra (mueble que ocupan, como es sabido, los profesores de la ciencia y los predicadores de la religión). Le señala la verdad, se la explica y le postula el modelo de aprendizaje. Corporiza el qué y el cómo del saber. La función del lector es aceptar el código y recibir pasivamente la corrección de los mensajes.

Hoy, cuando sabemos bastante más que aquellos maestros y, por lo mismo, hemos recortado prudentemente el territorio de nuestro saber, hemos desechado el sistema y relativizado el conocimiento. Sabemos que lo que sabemos es un campo de objetos en que, repetidas ciertas condiciones, se verifican ciertas regularidades. No nos atrevemos a sostener que eso es la realidad, ni que ella obedece a determinadas leyes, o sea unas normas fijas, iguales a sí mismas, imposibles de ser desobedecidas y carentes de excepciones.

Ahora bien, ¿los maestros del realismo ignoraban que ellos también estaban trabajando con conjuntos de objetos y no con la realidad? ¿Ignoraban que el lenguaje no era un mero instrumento y tenía su propia consistencia? ¿Ignoraban que, en rigor, reflejar era refractar?

En el planteamiento teórico del realismo, el contenido ideal del texto es anterior a él y el texto resulta un mero vehículo del «documento humano» recogido por el escritor en la realidad con la ayuda de la ciencia. El lenguaje vehiculiza las ideas y la literatura vehiculiza la verdad.

Pero la práctica tiene unas relaciones de oposición dialéctica con la teoría, de modo tal que una teorización de la práctica lleva a una nueva teoría, que no es aquella teoría de la práctica, sino que es su consecuencia. Conforme a una teoría se ha proyectado una práctica que, una vez practicada, necesita ser objeto de otra teoría.

Cuando Flaubert le dice a Gautier en 1857 (exactamente el 3 de enero):

> La fórmula suprema de la Escuela que habría que grabar en las paredes, es: *De la forma nace la idea,*

está desdiciendo todo el armazón teórico del realismo e instaurando una teoría de la

escritura que no es la teoría normativizante del texto-reflejo. Es en lo escrito donde aparece la idea, es en el verbo donde se produce el logos. No es que éste sea anterior a aquél, sino al revés.

Y, más extensamente, Jules de Goncourt anotará en sus diarios en febrero de 1861:

> No se hacen los libros que uno quiere. El azar os da la primera idea; luego esta idea es llevada por vuestra ignorancia, vuestro carácter, vuestro temperamento, vuestros humores, lo que en vosotros hay de más independiente de vosotros mismos. Allí es concebida y realizada. Una fatalidad, una fuerza desconocida, una voluntad superior a la vuestra, os ordenan la obra, os llevan la mano. Sentís que debíais escribir necesariamente lo que habéis escrito. Y a veces... el libro que os sale de las manos no os parece salido de vosotros mismos; os sorprende como algo que estaba en vosotros y de lo que no teníais conciencia.

O sea, el escritor no escribe lo que sabe y quiere, sino lo que ignora y no quiere (o no sabe que quiere). No es consciente de su invención, lo cual, topológicamente, significa que la invención es inconsciente. Aquí, desde luego, quiebran los límites «conocidos» de la conocida «realidad», para convertirse la escritura en un acto de producción de saber y no de transmisión de saber, en un quehacer que no es un mero reflejar. El escritor ya no actúa en nombre de un poder del que se inviste en personero o en delegado, sino que es el desencadenante de un texto cuyo sujeto no es él mismo, sino que se constituye en un vínculo complejo: el productor de la escritura que abre lugar para el sujeto del saber y el acto de leer, en que este sujeto y su saber son descifrados.

Admitida esta renuncia al poder sobre el lector, éste cobra protagonismo en la figura de quien escribió el texto o en la figura de un tercero, el lector por excelencia. Pero ya no es, por supuesto, el lector ancilar del planteo teórico realista, sino que es el lector axial de otro planteamiento, que podríamos llamar «productivista». Al no ser el saber una manifestación del poder, irradiada desde el poder, el vínculo de subordinación y asimetría desaparece para dar lugar a un vínculo de igualdad —o, al menos de equivalencia— y de colaboración. Colaborar es co-laborar: trabajar juntos.

Esto que de algún modo sabían los maestros del realismo, a pesar de la teoría literaria realista, se ha asentado en la poética posterior, pero no es una realidad en el mercado de la lectura, que es donde el lector debería estar ya instalado en el sitio protagónico.

La mayor parte de la literatura que se escribe y, sobre todo, que se lee, sigue proponiendo al lector un camino privilegiado, una vía regia de acceso a una realidad previamente existente y que ha sido ya objeto del saber del escritor. El lector sigue acudiendo en busca de un «fragmento de vida» reflejado con «total realismo». Aún más, la novela-reportaje, que sigue siendo la más leída de nuestros días, trabaja sobre personajes, lugares y situaciones en clave, es decir donde la literatura aporta unos seudónimos que señalan a unos sujetos de la «vida real», la vida empírica, anterior y exterior al texto. A pesar de que los realistas fueron los primeros en constatar la quiebra del realismo, los lectores de hoy continúan requiriendo del escritor que les diga la verdad, es decir que haga de autor. De ese autor que, poderoso, dice que las cosas que dice ya se las dijo su papá. Y el papá es Dios, es el Estado, es el Rey, es el Padre que autoriza los discursos cuando se digna hablar al oído del artista. BLAS MATAMORO *(San Vicente Ferrer, 34. MADRID-10).*

Lecturas



El cuarto donde vivió Antonio Machado, en la calle de los Desamparados, en Segovia.

La presencia de Antonio Machado *

La aparición de un nuevo volumen crítico de José Olivio Jiménez —dedicado hoy al poeta que le ha inspirado, como él mismo confiesa, «una larga devoción»— despierta invariablemente el interés de los buenos lectores de poesía española contemporánea. Y es que esta merecida respuesta a su ya larga obra la ha conseguido el estudioso cubano porque siempre se ha cuidado de no defraudar a su público, deber que vuelve ahora a imponerse con su reconocida responsabilidad.

La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra puede saludarse como un importante aporte no sólo a la abundantísima bibliografía sobre el autor de *Soledades,* de la que pretende ser, incluso, revisión y complemento, sino, además, como lúcido acercamiento al devenir de la poesía española a partir de 1936, período que José Olivio Jiménez, dicho esto con absoluta justicia, conoce como pocos. Aquí están, si es que aún no hay suficientes pruebas de ello, los capítulos IV y V de este libro para demostrarlo.

Pero abarquemos, en principio, el plan de conjunto. El libro se abre con una breve nota preliminar en la que el crítico presenta la «intrahistoria personal de este volumen» y anticipa, siempre apuradamente, el objetivo principal de su trabajo, al que se abocará decididamente en el primer capítulo.

Y es que el primer capítulo, como él mismo lo indica, es la «verdadera introducción» del libro. Su título, «Sentido y límites de la presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra» señala los dos temas que aquí se abordan: cómo y cuándo se proyecta ese «norte y ejemplo mayor» que llegó a ser el poeta del 98, como hombre y como escritor.

¿De qué manera influye la obra de Antonio Machado en la lírica posbélica? Desde *todas* sus vertientes: «Desde sus versos más líricos e intimistas hasta su prosa teórica, pero nunca dogmática, pasando, naturalmente, por sus poemas más «objetivos» y «realistas» (y entre éstos, de modo destacado, los de preocupación españolista y cívica) y por su poesía de talante ya más reflexivo». Esta presencia fecunda las sucesivas generaciones, centrándose, fundamentalmente, en el tratamiento del tema del tiempo, «el más fuerte y abarcador lazo de unión entre Machado y los poetas futuros».

Inmediatamente, José Olivio Jiménez explica las razones que lo llevan a elegir los años que preparan al de 1936 y el de 1966 como principio y fin del período en el que la presencia machadiana —y repetimos el término *presencia* porque de ella se trata y no de mera influencia, como bien lo aclara el crítico— cobra mayor vigor.

«Una breve mirada retrospectiva: Machado y la poesía de entreguerras» es el apéndice con el que José Olivio Jiménez cierra esta primera parte. Los libros de José María Valverde y José Luis Cano, *Antonio Machado* y *Españoles de dos siglos* (en su capítulo «Antonio Machado y la generación del 27»), respectivamente, le sirven como valiosas fuentes de información sobre este lapso en el que se prepara la gran vigencia que alcanzará el autor de *Campos de Castilla* a partir de 1936.

---

* José Olivio Jiménez: *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra.* Society of Spanish-American Studies, 1983.

El segundo capítulo del libro, «Ratificaciones generales de la crítica sobre las relaciones de Machado y la lírica de posguerra: algunas puntualizaciones» exige una lectura muy lenta. Por dos razones: la primera, porque aquí revisa José Olivio Jiménez lo que ya la crítica ha dicho sobre su tema, y como la conoce minuciosamente, estas páginas están cargadas de datos o atiborradas de conceptos que prolijamente vuelve el crítico a enfrentar, explicar y resolver según su sagaz óptica. Pero hablamos de dos razones que exige nuestra mayor atención frente a este capítulo: y la segunda se refiere justamente a esas «puntualizaciones» que señala su título, y que obligan a José Olivio Jiménez, y así él mismo lo reconoce, a hilvanar casi una digresión tras otra. Seguir el hilo temático de estas páginas y no perder ninguna de sus valiosas connotaciones, es una empresa difícil, pero no imposible. Al alcanzarla, nos sorprenderemos de cómo, en no más de veinticinco páginas, Jiménez ha abordado temas no sólo centrales de la crítica machadiana en general, sino indispensables para comprender la tesis central de su libro. Podemos entonces perdonarle la ausencia de esa amenidad que, junto a otras virtudes, sobre todo la claridad, caracteriza a su estilo. Desde la *Antología consultada de la joven poesía española* —1952— de Francisco Ribes, hasta la *Antología de la nueva poesía española* —1968— de José Batlló, y centrándose en las cuatro aparecidas entre 1965 y 1969, publicadas por Alfaguara: *Poesía social* de Leopoldo de Luis, *Poesía cotidiana* de Antonio Molina, *Poesía amorosa* de Jacinto López Gorgé y *Poesía religiosa* de Leopoldo de Luis, hilvana José Olivio Jiménez el sucederse —comienzo, plenitud y disminución— de la presencia machadiana en las generaciones de posguerra.

Con el capítulo cuarto y anteúltimo llegamos a la primera entrega de la parte más sustancial del libro y que, algo ya adelantamos, la componen éste y el siguiente capítulo. La excelencia de estas páginas se explica en virtud del paso de una historia hasta ahora «exterior» a «una historia interior» de la lírica peninsular de posguerra desplegada al hilo del tema que aquí se desarrolla: Capítulo IV «El tiempo: centro de cohesión en la obra de Machado y en la poesía de posguerra». Y es aquí donde comienza el crítico cubano a hacer alarde —claro, que alarde no pretendido, siempre desde una postura discreta, mesurada, contenida— de las cualidades que ya le conocemos. El exhaustivo conocimiento del tema y su exquisita sensibilidad (con estas palabras y hace muy poco distinguíamos sus virtudes al comentar el reciente *Siete Poetas Españoles de hoy,* que firma junto a Dionisio Cañas) se aúnan y le permiten lograr una lúcida interpretación del fenómeno poético que aborda. Así, en este cuarto capítulo, y mediante la presentación de las tres vías por las que discurre el tratamiento del tema del tiempo en Antonio Machado, y en las que «los poetas del porvenir», tal como él mismo presintió, lo encuentran, traza José Olivio Jiménez un panorama de la lírica española de posguerra. «La conciencia y el sentimiento del tiempo» se encauzan en la obra del escritor del 98 en la expresión de un tiempo interior, otro histórico y en la reflexión sobre la realidad temporal; y, a esta luz temática, se ordenan, respectivamente, los poemas de José Hierro, Ildefonso Manuel Gil, Francisco Brines, Félix Grande, Leopoldo Panero y Blas de Otero, en principio; luego, los de Gabriel Celaya, Eugenio de Nora, Blas de Otero y Jaime Gil de Biedma, en correlación al segundo ítem; por último, los de Carlos Bousoño y Vicente Gaos.

Con el quinto y último capítulo, «Presencia e imagen de Antonio Machado en las

promociones de posguerra: testimonio poéticos y documentación crítica», completa José Olivio Jiménez esta intrahistoria de la lírica española posbélica. Valiéndose del esquema generacional, propone ahora una visión diacrónica que le permite comprobar la suerte que ha corrido la presencia de Antonio Machado a partir del 36, es decir, desde cuál de sus zonas o desde qué vertiente poética influye sucesivamente su obra. Y así, desde la inicial devoción de los poetas del 36 por el escritor en su dimensión principalmente personal e íntima, se pasa a la de la primera generación de posguerra por el autor de aliento cívico de *Campos de Castilla,* hasta alcanzar la visión integral, abarcadora, que distingue la saludable preferencia de la segunda promoción de posguerra. Jiménez cierra este panorama con un «Post-Scriptum: Machado y la poesía joven de hoy».

Cada uno de los cinco capítulos lleva su correspondiente sección de notas. El libro concluye con una Bibliografía y Indice Onomástico de los poetas considerados y mencionados.

Algunos errores de imprenta pueden señalarse como el único descuido de esta valiosa publicación.—IRMA EMILIOZZI. *(Doctor Ezquerdo, 155, B. MADRID-30.)*

La colonización española en América: el cuento de nunca acabar

Hay una frase muy hermosa que Carlos Fuentes pone en los labios de uno de los personajes femeninos de *La muerte de Artemio Cruz:*

«América es una sábana de amor y de sangre.»

Es una sentencia que bien pudiera resumir la realidad de la conquista americana y su posterior colonización. Una sábana de amor y de sangre: tálamo virginal hallado por un amante transoceánico.

Pero fuera de estas presunciones amorosamente eróticas —quizá ya una recapitulación suavizada en el tiempo por un descendiente de este amancebamiento de civilizaciones dispares—, el proceso de la conquista americana sigue creando interrogantes interpretativas y, sobre todo, engendrando teorías que le van despejando de aquel cúmulo de asertos caracterizados por la grandilocuencia y la banalización chauvanista que toda una historiografía «nacionalista» ha fomentado.

Claudio Sánchez Albornoz —en su obra *La Edad Media española y la empresa de América*— vuelve a plantearse las circunstancias históricas y el sentido profundo que animaban el proyecto colombino.

---

* SÁNCHEZ ALBORNOZ, CLAUDIO: *La Edad Media española y la empresa de América.* Ediciones Cultura Hispánica del ICI. Madrid, 1983.

Sería banal y pretencioso hacer una presentación personal y profesional de don Claudio en estas páginas. Todos sabemos que con él nuestros estudios medievalísticos adquierieron una consistencia interna, dándoles una dimensión disciplinaria plenamente científica y culminando así un proceso que iniciaron precursores tan ilustres como Menéndez Pidal o el profesor Hinojosa.

Defensor a ultranza de una interpretación esencialista —«espiritualista»— de España y lo español, don Claudio llegó a soslayar con una cierta precipitación la importancia de otros factores —entre ellos los económicos—, en la configuración de nuestro proceso histórico. La metodología aplicada por don Claudio no está muy actualizada, de ahí que pocos historiadores puedan suscribir afirmaciones como esta que sigue:

> «En función de este triple juego: la herencia temperamental, el azar y el espolonazo de las personalidades de excepción, ¿pueden investigarse las misteriosas causas de los procesos históricos...? Me permito creer que todas esas realidades nos autorizan al menos a escrutar los porqués de la zigzagueante marcha de los pueblos.»

Tampoco se puede olvidar su sempiterna y famoso polémica con don Américo Castro en relación a este «sentido profundo del ser español». Circunstancia ésta que aún no ha olvidado don Claudio cuando, en la advertencia inicial que abre esta obra, afirma que «...siempre he rechazado la estúpida tesis de quien ha intentado explicar nuestro pasado por la supuesta saña antihebraica de los cristianos viejos, que se supone llevó a la esterilización mental del «homo hispanus» y a una continua pugna entre dos supuestas mitades de España, enteramente hostiles y en batalla».

El «espiritualismo» de don Claudio desemboca, inevitablemente, en un acendrado nacionalismo, siempre a flor de piel, irreflexivo a veces, como cuando descalifica la labor interpretativa de algunos historiadores europeos sobre la cuestión de la colonización americana en términos como éstos: «...la fobia antihispánica de quienes no pueden perdonarnos la hispanización de todos estos pueblos».

Movido por este «nacionalismo», don Claudio se entrega a una afanosa búsqueda de la identidad española, remontándola a los tiempos de los pobladores prerromanos, sin dar otra explicación que la concordancia temperamental entre aquéllos (en los que el latino Trogo Pompeyo observaba «una preferencia de la guerra al descanso. Y si no tienen enemigos en el exterior los buscan en el interior» y nosotros, españolitos de 1984, que tan ansiosamente asistimos a la experiencia del cambio político socialista. Desde aquella Iberia remota hasta hoy, lo español ha ido trazando una línea ininterrumpida, verificable, aunque no dejase de estar sometida a presiones externas que a punto estuvieran de frustar este hermoso encadenado étnico. Parece como si don Claudio, dejándose arrastrar por un maniqueísmo desaforado, fuese dando manotazos en la historia, glorificando a algunos pobladores de la península y descalificando a otros, según colaboraran o desmembraran ese continuismo racial. De esta manera, los visigodos —un pueblo que apenas si llegó a ocupar íntegramente nuestro territorio y que sólo dejó sesenta vocablos en nuestro acervo lingüístico— entran dentro del patrimonio creador de la identidad nacional. Por contra, los árabes, si pernoctaron ocho siglos en la península, sólo fue para intentar romperlo y

cuartearlo... Hay en don Claudio una fobia íntima a la aportación árabe y judía en nuestra configuración histórica. Fobia que no se propone ocultar y que, a veces, manifiesta en clave de dramaturgia épica, como cuando afirma que: «Después son conocidos los lances de la conquista musulmana... Horas cruelísimas y a veces vergonzosas para España».

Estas presunciones, aparte de su dudosa veracidad histórica (según el historiador Manuel Sánchez: «Hispania no fue conquistada por los musulmanes por la fuerza de las armas, sino que capituló... Y en estos territorios sometidos mediante capitulación, los ocupantes de las tierras conservaron sus derechos, a cambio del pago de una contribución territorial, estipulada en los términos de pacto»), denotan ante todo una transmisión secular, la persistencia impertérrita del tipo humano del castellano viejo y su cajón de valores caducos.

Pero centrémonos en la tesis que don Claudio propone en esta breve obra. Afirma que la empresa americana fue un fruto tardío de nuestro medioevo. No de la Edad Media europea, en general, sino una manifestación específica del medievalismo castellano, o mejor dicho, «español».

Es evidente que con el siglo XV castellano, pese a la inestabilidad política y el ancho período de guerra civil que antecede al ascenso real de Isabel, se abre una época de expansión económica. Expansión que, en última instancia, entraña la reactivación bélica contra el sur musulmán y que culmina con la conquista de Granada. De golpe, un pueblo habituado durante ocho siglos a la guerra se sorprende de no encontrar enemigos en el interior. La vitalidad y el belicismo castellano se quedan como perplejos mirando la costa africana desde la playa de Salobreña...

En otro orden de cosas, asistimos en la Europa occidental a un proceso de reestructuración «moderna» del poder político. Un poder que se organiza sobre una base nacional (aunque todavía no esté formulado el principio de «nación»), que se centra cada vez más en las manos de un solo soberano frente a los controles de la nobleza feudal y las veleidades democrático-medievales de los centros urbanos. Los Reyes Católicos participan en este proceso. De un lado, en las Cortes de Toledo, deciden desposeer a la nobleza feudal de la mitad de las rentas que habían alienado desde 1464 y, lo que es más importante, reorganizan el Consejo Real, convirtiéndolo en el órgano central del gobierno de Castilla, escogiendo sus consejeros, no de entre los grandes magnates feudales, sino de la pequeña nobleza y la hidalguía rural. Los Reyes Católicos no acaban con el poder económico de la nobleza feudal (no era su propósito), pero sí la apartan del poder político... Por otro lado, las Cortes quedan prácticamente vaciadas de iniciativa política y el control regio sobre los municipios se hace más evidente con el nombramiento real de regidores perpetuos y corregidores temporales que siempre se impusieron sobre los antiguos vestigios de democracia municipal.

Afianzados en el poder político, los Reyes Católicos pudieron plantearse entonces la expansión ultramarina. Expansión que respondía a una pluralidad de causas. De un lado, encauzar la vitalidad castellana que quedó sin objeto tras la conquista de Granada. De otro, el incentivo de la enemistad con Portugal —exacerbada por la intervención lusa en la sucesión castellana al lado de la Beltraneja—, que ya desplegaba

una gran actividad en los viajes de descubrimiento y exploración. Otra causa: los nuevos derroteros económicos —el capitalismo comercial—, exigían la posesión de colonias ultramarinas. El Mediterráneo y el Báltico dejaban pocos huecos comerciales. Africa estaba siendo trasegada por los descubridores portugueses. Sólo quedaba abierto el occidente atlántico: América.

Fue esta última causa la que motivó más fuertemente la expansión ultramarina castellana. En este sentido, la conquista de América entra dentro de todo ese cambio general de rumbo que representó el Renacimiento. El proyecto colombino era un proyecto renacentista. Otra cosa fue que, con la colonización americana, se produjera efectivamente un trasvase del feudalismo tardío castellano a las nuevas tierras oceánicas: capitulaciones y encomiendas; organización municipal de la Castilla medieval con fuerte control real; posesión territorial antes que creación de factorías comerciales a la usanza italiana... Pero vuelvo a afirmar: no se puede entender la conquista americana sin el profundo cambio político, cultural y económico que representó el Renacimiento europeo.

El mismo brazo ejecutor, Colón, no era un hombre del medievalismo castellano de la Reconquista, sino un genovés abierto a los rumbos económicos iniciados de antiguo por las ciudades italianas: de ahí su fracaso y su regreso a España encadenado... La camarilla regia, que allanó el proyecto colombino ante un poder real no demasiado convencido, tampoco puede ser catalogada de medieval. Un Hernando de Talavera, que aconseja a la reina Isabel la utilidad de la Gramática de Nebrija en el sentido del valor superestructural de la preponderancia lingüística castellana y que intenta llevar a cabo una política religiosa tolerante con los musulmanes granadinos, no puede ser motejado de defensor de los valores medievales de la Reconquista.

Hay otro punto argumental en la obra de Sánchez-Albornoz al que quisiera referirme. En concreto, al carácter épico-paternalista con el que don Claudio presenta la conquista americana. Consecuentemente, la deformación inevitable al plantearse el proceso de simbiosis e intercambio entre estas dos culturas tan diferentes y, hasta entonces, ignorantes entre sí.

Primero está la descripción que hace don Claudio de las comunidades indígenas americanas:

> «Las más pobres culturas de la Hispania prerromana de hace veintidós siglos superaban a las más brillantes de la América de hace cinco».
>
> «¿Cómo olvidar además las crueldades de mejicanos y peruanos a la llegada de los españoles? Recordemos las rituales extracciones de corazón en Méjico y a Atahualpa bebiendo chicha en el cráneo de su hermana...».

Resulta evidente, pues, el carácter benefactor de la conquista, aunque sólo fuera por la redención moral y civilizadora de estas comunidades salvajes:

> «Sí, hay guerras saludables para unir pueblos (...), para defender la libertad y los derechos del hombre y, digamos, también para civilizar comunidades humanas a las cuales la historia mantiene en la barbarie o en sus aledaños».

Después, aparece el tono épico y grandilocuente de la conquista y, consecuente-

mente, la comparación con otras colonizaciones históricas, para dejar sentados la bravura y la valentía de nuestros soldados en tierras americanas:

> «Si parangonamos la conquista romana de España con la de América por los españoles debemos señalar que Roma tardó 200 años en dominar mi patria, de mínima extensión frente a estas tierras americanas...»

Comparaciones de dudosa cientificidad histórica, que sólo sirven para ejercitar la pluma en plúmbeas declaraciones chauvinistas.

A la hora de hacer balance del intercambio entre conquistador y conquistado en la colonización americana, don Claudio declara con orgullo: «La aportación hispana se basaba en un tríptico, constituido por la libertad, la fe, la civilización». Y también, con un cierto pavoneo racial, diferencia nuestra colonización de la que pudieran haber hecho otras potencias europeas: «Mas entre la colonización medieval de la República de Génova, con fines económicos ante todo, y la española, ante todo conquistadora y evangelizadora, median enormes diferencias.»

Hay en don Claudio un velado propósito de presentar la conquista americana como un ejercicio desinteresado de Castilla. Castilla va a evangelizar, a civilizar América. No con fines económicos. Se olvidan las rapiñas mineras y el empleo masivo de indígenas en las galerías, con la consecuente extinción de la población americana en algunas zonas geográficas. No se mencionan los excesos de los encomenderos, ni tampoco el relativo fracaso cosechado por algunas personalidades religiosas, avergonzadas de la política económica implantada. Tampoco la polarización comercial de las colonias hacia España, que impidió un desarrollo económico armónico entre los distintos virreinatos. No hay referencias concretas al patrimonio medieval legado por España a América: la desigualdad social; la desmesurada e injusta concentración de la propiedad territorial; lo militar como factor decisivo en el ejercicio del poder político que, aún hoy, impide un desarrollo democrático en los países hispanoamericanos.

¿Y cuáles fueron las consecuencias de esta conquista en la metrópoli...? De acuerdo con don Claudio en que la «perduración del medioevo hispano en las Indias castellanas perpetuó también las rutas medievales de España hasta casi la Edad Contemporánea», impidiendo así una sensibilización política que hubiera obligado a la realeza hispana a adaptarse a los signos de los tiempos, como lo hicieron las coronas inglesa y francesa. De acuerdo también en que las posesiones americanas perpetuaron las comodidades de la economía metalista, imposibilitando una racional explotación de nuestros recursos y abortando el embrión burgués en nuestro país... Pero estas deficiencias políticas, económicas y sociales no deben verse como consecuencia de nuestras posesiones americanas, sino, ante todo, como el resultado de unas estructuras obsoletas que se mantuvieron en nuestro país.

«América es una sábana de amor y de sangre». Quizá de lo único que podamos vanagloriarnos es de haber logrado un síntesis cultural y racial con los pueblos americanos. Síntesis que hay que potenciar, sin tergiversar argumentos históricos.

Ahora que se asiste en América Latina a una búsqueda ansiosa de las señas de identidad —dando por sentado y asumiendo con todas sus consecuencias este idilio amoroso y violento que España mantuvo con las tierras americanas—, desde este lado

del océano debemos responder ante todo con claridad, con auténticos deseos de colaboración. Las ya seculares manifestaciones históricas y paternalistas deben enterrarse definitivamente.—RAFAEL CAÑETE FUILLERAT. *(Plaza Campillo del Mundo Nuevo, 2, 1.º. MADRID-5.)*

Las nueve sinfonías de Beethoven*

El ya clásico estudio de George Grove sobre Beethoven y sus sinfonías se publicó, por primera vez en 1884 con el título de *Beethoven's Nine Symphonies*, y unos años más tarde, en 1896, salió una nueva edición muy ampliada y con el título definitivo de *Beethoven and his Nine Symphonies*. Dos años después apareció la tercera edición. La obra tardó luego mucho tiempo en conocer una nueva, exactamente hasta 1962, en que se hizo una reimpresión de la edición de 1898. Esta es la que ahora aparece en España, editada por Altalena dentro de su colección «Contrapunto», y no deja de ser curioso que ni uno solo de estos datos aparezca en las explicaciones de la contracubierta, como si se intentara evitar que el posible comprador llegase a saber que se trata de un libro escrito hace un siglo. Ni una sola palabra se nos informa acerca del autor, cosa absolutamente injustificable, y que parece confirmar lo dicho. Ceorge Grove (1820-1900) fue un conocido crítico musical inglés colaborador de un *Diccionario de la Biblia*, autor de numerosísimos artículos que publicó en cientos de programas de conciertos y, sobre todo, director del hoy universalmente famoso entre los melómanos *Grove Dictionary of Music and Musicians*, cuya primera edición vio la luz entre 1879 y 1889. (En la actualidad, el *Grove*, completamente renovado y en 20 volúmenes, está considerado, pese a inevitables deficiencias en algunos campos, como el mejor diccionario de música del mundo.) Entre sus escritos figuran importantes estudios sobre Mendelssohn y Schubert, así como prólogos a libros sobre Mozart, Haendel y Schumann —de cuya viuda, Clara, fue devoto amigo—. Fue también colaborador del *Times*, el *Musical Times* y la *Scottish Musical Record*. En 1894 le fue concedido el título honorífico de sir por la reina Victoria.

George Grove es un típico representante de la cultura musical inglesa del siglo XIX. Y esto es necesario tenerlo en cuenta a la hora de leer y juzgar el libro que nos ocupa. Así pueden explicarse mejor el tono un tanto grandilocuente de su prosa, las afirmaciones taxativas, la pasión que preside la obra, la falta de suficiente espíritu crítico, el valor concedido a los detalles domésticos y, sobre todo, la típica tendencia decimonónica a trascendentalizar.

Grove parte de una afirmación que le parece irrebatible: las sinfonías de Beethoven son el máximo monumento de la música al igual que las pinturas de Rafael lo son de

* GEORGE GROVE: *Beethoven y las 9 sinfonías*, Ed. Altalena, Madrid, 1983, 327 páginas.

la pintura. No creo que haya hoy muchos críticos —si es que hay alguno— que suscriban estas afirmaciones. Incluso dentro de la producción beethoveniana, los cuartetos de cuerda, por ejemplo, son de muchísimo más valor que sus sinfonías. Creo que aquí en este punto de partida de inconmovible y ciega admiración al genio de Beethoven —por otra parte, materia común a todos los críticos contemporáneos de Grove—, radica el que el libro nos sepa a algo pasado, a un interminable ditirambo que en momentos suena a palabrería hueca, a una continuada hipérbole que llega a fatigar. Para un lector interesado —¿quién no conoce de memoria las sinfonías de Beethoven?— y con un cierto criterio personal, las afirmaciones del autor tienen que sonarle no a falsas pero sí a equivocadas, o, al menos, a discutibles por esa falta antes señalada de sentido crítico. No es ya en nuestro tiempo Beethoven el músico intocable y sacrosanto de antaño. Si en las salas de concierto sus sinfonías se siguen interpretando con frecuencia no constituyen ya aquel bloque incuestionablemente hegemónico del siglo XIX, o de la primera mitad del XX. Hoy han hecho ya su repertorio «popular» no sólo Mozart, Brahms y Tchaikovsky sino también Bruckner y, sobre todo, Mahler. Pero tampoco hay que desdeñar a Beethoven. Pasar a la crítica acerba y sin matices sería caer en lo «snob». Es cierto que el gran compositor carecía de la perfección mágica de Mozart y que, tal vez debido en parte a la sordera, la instrumentación es en ocasiones tosca y la inspiración melódica irregular —los movimientos finales de la *Séptima* sinfonía son, en ese sentido, muy pobres y el final de la *Novena* roza peligrosamente en algún momento la vulgaridad más chillona— pero también es innegable la belleza y originalidad con la que está concebida la *Sexta,* el impulso de vitalidad creadora de la *Quinta* o la mezcla de grandeza e intimismo lírico que late en el tercer movimiento de la *Novena.* Ninguna de la sinfonías de Beethoven alcanza el perfecto equilibrio arquitectónico de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, ni la belleza melódica de la *Incompleta* de Schubert, ni la profundidad conceptual de la *Cuarta* de Brahms, o la *Octava* de Bruckner, ni revela las simas del subconsciente como la *Patética* de Tchaikovsky o la *Sexta* de Mahler, pero aún así, con sus imperfecciones e irregularidades, constituyen un ejemplo imperecedero de intento creador que, después de muchos años de sobrevaloración, aparecen hoy más justamente en su lugar, con sus defectos pero también con sus rasgos de innegable genialidad.

Los análisis de Grove siguen la misma fórmula para cada una de las sinfonías: tonalidad, número de opus, persona a quien fue dedicada, movimientos en que está dividida, cada uno de ellos con su tonalidad y el tempo según el metrónomo (el de las ocho primeras sinfonías está tomado de las tablas que figuran en el *Allgemeine musikalische Zeitung* del 17 de diciembre de 1817, realizados por el propio compositor con el metrónomo de Johann Nepomuk Mäzel (1772-1836), amigo suyo primero y más tarde enemistado con él por cuestiones de dinero); viene luego un breve apartado en el que figura la instrumentación de la sinfonía y otro en el que se describe la partitura en su primera edición: tamaño, número de páginas, editor, título completo (el de las Sinfonías I, II, IV, V y VI en francés, el de la III en italiano y el de las VII, VIII y IX en alemán) y fecha; también el lugar y el editor de las partes. Sigue después una introducción histórica y circunstancial sobre la composición de la sinfonía

correspondiente, que, a veces, alcanza gran extensión (de las páginas 231 a 249 en el caso de la última sinfonía) y, por fin, lo que constituye el grueso del estudio: una descripción pormenorizada y con abundantes ejemplos de cada uno de los movimientos de la obra.

Es evidente que el crítico inglés estudió profundamente las partituras, investigó en todo lo concerniente a su composición, incluso en sus detalles anecdóticos, y enriqueció su trabajo con la inclusión de cartas y otros documentos que hacen referencia más o menos directa a las sinfonías. En muchos aspectos, el libro de Grove sigue siendo válido y útil y no en pocas ocasiones consigue admirarnos por el hondo conocimiento y la riqueza de relaciones que pone de manifiesto. De cualquier modo, no deja de ser un estudio que psicológica y racionalmente sentimos algo alejado de nosotros, como sentimos lejana en muchas facetas la sensibilidad crítica del siglo pasado. Aún con todos estos defectos, y dada la escasísima bibliografía musical que todavía padecemos en España, *Beethoven y las 9 sinfonías* (¿por qué sustituir «sus» —según figura en el original y en el interior del libro— por «las»?) merece figurar en la biblioteca de cualquier melómano. Después de todo, Grove fue el adelantado de estos estudios monográficos sobre las sinfonías beethovenianas y a él hay que referirse siempre para juzgar las posteriores aportaciones de Prod'homme, Weintgartner, Schenker, Nef, D'Amico y La Guardia.—CARLOS RUIZ SILVA. *(Universidad Autónoma de Madrid.)*

Los acontecimientos políticos y las escuelas literarias*

Arriesgado y pernicioso sería decir que habría que agradecer las desgracias políticas que los pueblos han padecido, pues debido a ellas se han formado escuelas de cultura y pensamiento, por mor de dichos avatares. La pérdida de las colonias españolas precipitó el nacimiento de la generación del 98 que a su vez sería, a través de la historia, piedra angular para que se etiquetaran con una fecha específica corrientes o modos de expresión cultural.

El éxodo, que se produjo una vez concluida la guerra civil española, está madurando hoy en día en una escuela literaria que ya recibe el nombre de *Narrativa del Exilio*. Aunque todavía es temprano para hablar de grandes, medianos o modestos exponentes de esta escuela, los frutos del vivir fuera de la patria están empezando a madurar. Hombres cargados de años, sabiduría y nostalgia regresan al país que dejaron entre la juventud y la madurez. La España de hoy es otra, evidentemente,

* *La voz y la sangre*. Manuel Andújar. Ibérica Europea de Ediciones, 1984.

pero ellos no; son aún la España incompleta, desangrada, la que se educó bajo la humillación nacional por lo del Imperio perdido de una parte y la urgencia por consolidar la revolución industrial y burguesa, de otra. Son la generación que lo tuvo que soportar todo —dictaduras, democracia efímera, período anárquico, guerra— y, a la postre, no quedarse con nada más que con el exilio. Y una vez allí, en este caso los que recalaron en el continente americano, la otra lucha por afrontar: seguir viviendo y si era posible, mejor. España estaba perdida. Franco se hacía más fuerte en el poder, sobre todo con el apoyo tácito e implícito de los Estados Unidos a quienes a la hora de la verdad les daba lo mismo una dictadura que una democracia, con tal de contar con un firme aliado antisoviético. De buena gana habrían incluido a España en el *Plan Marshall* si las democracias europeas lo hubieran querido. Total, que el vencedor se iba a eternizar, no cabía la menor de las dudas y, en consecuencia, habría que olvidarse del regreso. Aferrarse con decisión y hasta con cariño al nuevo suelo, aprender de él y aportar lo que se traía, que dicho sea de paso, no era poco.

El día que pueda analizarse con mayor profundidad el fenómeno creativo del exilio, se encontrará que esta escuela tiene dos vertientes: una, la que se hizo con el corazón puesto en España, y otra con la mente y el ámino en la tierra de adopción. La segunda, sin lugar a dudas, supera en importancia a la primera, ya que esta masa de ilustres exiliados fue el punto de partida de actividades que, en el Nuevo Mundo, en algunos casos se desconocían por completo y en otros se encontraban en una incipiencia condenada a no poder progresar, hasta que el impulso de los recién llegados les dio una cimentación definitiva.

Manuel Andújar es de los que comprende que la idea del retorno es una quimera. O por lo menos la ilusión de un próximo regreso. Tal vez imaginaría que no verá el ocaso de la dictadura y el «qué pasará después». Así que emprende su andadura en la nueva tierra, Méjico, hace de ella su segunda patria y se entrega al trabajo con verdadero furor. Cultiva casi todos los géneros literarios, no pudiéndose determinar en cuál de ellos su labor ha sido más prolija y fructífera. Y se enriquece del mundo, del color y del sudor que proporciona la vida mejicana y es entonces cuando comienza a recopilar datos, a almacenarlos en el archivo de la mente y la conciencia, haciéndose con un valioso material que en su día cuajará en una autobiografía.

Autobiografía inintencionada. Una especie de *memorias* que el autor no ha querido titular como tal, pero que saltan a la vista al profundizar un tanto en la vida de Andújar y en las páginas de *La Voz y la Sangre*.

Manuel Andújar siempre quiso ser ese don Dionisio que regresa a España después de tantos años y comienza a reconocer el país desde los viejos bancos públicos hasta en el sentir hondo y entrañable de aquellos que no se fueron, que permanecieron porque pudieron salvar el pellejo o porque antes «no se habían metido en líos»... Es como un volver a nacer a los muchios años de este exiliado que, ya con un pasaporte en regla en el bolsillo, siente que palpita la voz de su sangre que por no gritar no ha callado en tantos años de exilio. Con tenues balbuceos inicia el contacto con una realidad que aunque no desconoce, sí extraña. Y es cuando autor y personaje se funden en un solo ser y tal cual se plantea como hilo conductor en todo el recorrido de la novela. Cada paso que da don Dionisio es un confrontar continuo del dato que tiene

en la memoria; algo que ha quedado grabado en lo más profundo de su ser con un reactivo imborrable y es entonces cuando decide hacer una investigación de todo lo que les ha pasado a él y al mundo al que pertenece.

Como para no perder del todo el contacto con la patria lejana y querida, a don Dionisio le han sobrado fuerzas para el cumplimiento de un deber del que se cree con obligación de llevar a cabo: durante años paga los estudios y la manuntención de un sobrino de forma anónima. La intención de este acto de mecenazgo y caridad no está del todo desvelada, pero sí puede intuirse una especie de inversión en el futuro para aquello que tanto anhela don Dionisio: investigar cabalmente el latigazo que supuso para la sociedad española la derrota y las largas décadas de la dictadura. El sobrino, psiquiatra ya de profesión, no tiene inconveniente en asociarse con su tío y protector, y fundan una extraña institución llamada *Laboratorios Psique,* donde se hacen unas encuestas a diferentes personajes con el fin de indagar en lo más recóndito de sus seres, buscando allí lo que don Dionisio ya sabe, pues lo ha vivido. Lo que ocurre es que se siente incompleto y al respirar ahora el aire de esta España nueva desea que el resto de la humanidad en alguna manera le ayude a recomponer la otra mitad de un yo que dejó en hibernación al marcharse a Méjico.

El tema central de la obra es desde que empieza hasta la última página, un recorrido perpetuo por los vericuetos de la memoria, de la mente íntima e histórica de un anciano exiliado que ve por fin la luz de la libertad, cuando ya se acerca a la decrepitud que bien puede definirse como de creadora; y valga la paradoja. Y es que don Dionisio no ha dejado de hacer y construir desde el instante en que desembarcó en playas americanas. No sólo hacía para el presente sino para el futuro que vislumbraba ora cercano, ora lejano e inalcanzable del todo. Tal vez por esto su labor de oscuro protector para con el sobrino desconocido; era como invertir en lo añorado y abstracto a la vez, pensando que si moría antes de volver a la patria, alguien podría tomar esa antorcha que no debería apagarse en sus manos. Porque de alguna manera, con una mezcla de pereza y burla en las acciones, el sobrino emula la empresa del tío, aunque en el fondo desprecia lo que a simple vista se puede catalogar de absurdo. El propósito investigador de los *Laboratorios Psique* es un reto para el joven psiquiatra, un desafío que no sólo se plantea como profesional sino como familiar agradecido, aunque este último aspecto le incomode y le hiera ese hispánico orgullo. Continuamente tiene que estar jugando dos bazas, haciendo equilibrio entre dos mundos; no puede sustraerse al temor de hacer el ridículo con el proyecto del tío: su propio mundo, el de sus amistades entre estrafalarias e intelectualoides que le empujan a que trabaje en el proyecto pero con intenciones malsanas. Carlos, el sobrino, nunca puede establecer hasta qué punto actúa por simple agradecimiento o por interés científico.

Esta incoherencia de actitudes puede inducir a pensar que el propósito final de la obra no es sino el planteamiento de un eterno interrogante. Es un ejercicio para cavilar, para distraerse sacando conjeturas en un interminable rizar el rizo en el que los valores históricos, los juicios políticos y la complejidad indiosincrática española, sirven de basamento a la personalidad de un individuo que parece haberse quedado nadando en el Atlántico, por no saber en qué orilla de ese océano construir el paraíso que tantos soñaron. Don Dionisio se ha enriquecido en el exilio mejicano (así como

Andújar en lo intelectual, de ahí lo autobiográfico) y de alguna forma tiene que darle las gracias al franquismo, pero no sabe cómo hacerlo. O sea, en resumidas cuentas, tiene tanto que agradecer y reprochar al mismo tiempo que no encuentra cuál de los sentimientos es el mejor para expresar la ambigüedad de su existencia, elemento que está presente a todo lo largo de la obra, dado que ambiguas son su trama y las vicisitudes de sus personajes.

Manuel Andújar completa esta aparente dificultad de la lectura de *La Voz y la Sangre* con el manejo de una prosa bastante metafórica que en muchos momentos recuerda a Valle-Inclan. Un recreo continuo de las posibilidades del idioma, demostrando que sí se puede ir más allá en la construcción literaria. Obreros del castellano (dado que no solamente se han limitado a escribir en él sino a investigarle) como Borges y Neruda, llegaron a la amarga conclusión que es un idioma sin recursos, con mucho que envidiarle al inglés y a otros idiomas, sobre todo en el campo de sinónimos y antónimos. Al margen de polémicas o coincidencias, se puede afirmar que los *baches* que en algún caso pueda tener el castellano, son factibles de paliar mediante el ingenioso uso de términos corrientes, vulgares, con los que nos expresamos a diario. Y este es un aspecto importante de resaltar en el caso de Manuel Andújar y de la novela que tratamos. Andújar parece ser consciente de estas anomalías del castellano, angustioso recurre a la metáfora y magistralmente juega con ella obligando al lector a un interesante ejercicio de comparaciones, sobre todo en el campo de los adjetivos. Pero no sólo termina aquí la tarea de Andújar en este sentido: utilizando al personaje y la acción principal de la obra, rescata vocablos fenecidos, que más que nunca obligan a la relación íntima de todas las palabras con el discurso implícito en la frase. De esta forma —y valga más que todo para las actuales generaciones intoxicadas de anglicismos— se logra un remozamiento positivo del lenguaje, labor que bien pensado y visto no es del todo difícil, dados los pocos años que nos separan de un uso más correcto del idioma. La metáfora es el mejor camino para lograr una escritura que podemos llamar irónica, la cual, a su vez, sirve de llave de paso tanto a la jocosidad como a la tristeza.

Y es que la tristeza es el estado de ánimo que acompaña a don Dionisio y a casi todos los personajes de *La voz y la Sangre*. Una tristeza cuyo origen no es muy difícil de localizar, pues como se ha insinuado, el protagonista no sabe hasta qué punto debe mostrarse agradecido con la desgracia. Y esta disyuntiva es como una losa que pesa sobre su ánimo, un complejo de culpabilidad que le impide sincerarse consigo mismo y poder decir que la vida es distinta cada día que pasa, que en el próximo amanecer hay una nueva creación de la humanidad y de las cosas. Por eso inventa lo de las encuestas, en un intento de llegar a verdades que aunque intuye, no tiene el valor definitivo de reconocer abiertamente. Al mismo tiempo teme que a un trauma histórico pueda suceder otro, es decir, al inventario pormenorizado de las causas de la guerra y sus secuelas, prosiga la conmoción que pueda avecinársele a la sociedad española con la instalación del Estado de derecho para el que no está preparada. Una época de transición tan difícil que se intuye en la psicología de otros personajes como Genia quien es uno de los elementos *frontera*, es decir, equidistantes entre dos mundos que por mucho que deseen separarse, no pueden dejar de estar compenetrados, de

darse la mano, pues quiérase o no pertenecen a un mismo tipo idiosincrático que aún no ha sucumbido en el tremendal de la historia. En general todos los personajes femeninos que se encuentran en *La Voz y la Sangre* aportan un hálito de frescura ante lo rancio y quejumbroso del espíritu de la obra, sabiendo desempeñar un papel entre el erotismo y la vanguardia intelectual de los tiempos que concurren. Transpiran alegría, una alegría que no es más que un querer ser otra cosa, que no siempre pueden cumplir totalmente.

El gran descubrimiento de don Dionisio es que la sociedad española que encuentra después de tantos años de estar separado de ella, es otra, sí, pero en la que están presentes de forma viva los elementos que posibilitaron los deseos de cambio cuatro décadas atrás. Que no todo se ha perdido, que algunas de las semillas germinaron y fue por lo fértil del terreno. Si se advierten unos síntomas traumáticos en la sociedad moderna, es porque algo viene de atrás, porque el país tiene unas cuentas pendientes que quiere ajustar. Entonces no hay ese profundo divorcio entre las dos épocas y las dos sociedades a las que el protagonista y sus acompañantes de epopeya pertenecen. Por lo que don Dionisio queda tranquilo, sumergido en su mar de recuerdos y, a la vez, respirando los aires de una nueva juventud, esa lucha contra la decrepitud que gustoso cambiaría por la muerte.

Habría que conocer en su totalidad la obra de Manuel Andújar, para saber hasta qué punto *La Voz y la Sangre* es un libro de memorias con título trucado. Pero conociendo parte de su andadura intelectual, se puede deducir el propósito de este escritor jiennense, al plantear en una novela la gran vicisitud de toda una vida y el cruce de épocas y culturas en la magia del retorno a la patria. La impresión que se saca es que Andújar cierra un ciclo, su entero trajín literario, para entregar al mundo actual y a la posteridad, el análisis final de lo que ha constituido todos sus desvelos.—
MIGUEL MANRIQUE *(Palomares, 7, 3º. LEGANES. Madrid.)*

Sobre el pensamiento político en la Edad Media *

La obra está dividida en nueve capítulos que abarcan todo un recorrido sobre las ideas políticas medievales.

En el primer capítulo se hace una exposición sobre los fundamentos del origen de las ideas del poder político medieval que tienen sus bases más próximas en la Baja Latinidad y las más lejanas en los textos bíblicos.

La importancia crucial que la Iglesia tiene a partir del año 380 en la configuración de la ideología medieval dará lugar al Estado Occidental Cristiano.

* WALTER ULLMANN: *Historia del pensamiento político en la Edad Media.* Ariel. Barcelona, 1983.

La aparición de la teoría del poder descendente en el siglo V institucionalizará a éste de forma jerárquica y piramidal, dando como resultado la función monárquica del Papado.

Esta concepción absoluta de un solo Papa incidirá en el concepto de un solo Rey o Emperador de la Cristiandad que, además, es a la vez sacerdote; ideas íntimamente enlazadas con las imperiales romanas y su carácter divino.

De aquí surgirá en los siglos medievales la lucha entre el Papado y el Imperio, por las diferencias en cuanto a la concepción y origen del poder y los límites de éste en uno y otro.

En el segundo capítulo el autor acomete la exposición de los conceptos anteriores, asumidos ya por el mundo occidental, que más tarde generarán la noción de Europa y que tuvieron un firme valedor en el Papa Gregorio I. No menos importante fue el papel jugado por la aparición de la Biblia Vulgata en este sentido, de manera que la Iglesia occidental y la monarquía de los reyes francos aparecen unidas y confundidas, aceptando sus monarcas el arbitraje de Roma; mientras Bizancio se separa de esta dirección, no reconociendo el magisterio romano.

Se aunaban así los viejos principios de la unción sagrada de los reyes que recogía el Antiguo Testamento y que el Papado materializaba en la consagración real, ceremonial litúrgico que hacía reyes «por la gracia de Dios».

Los epígrafes tercero y cuarto están dedicados al estudio de la doctrina hierocrática del poder junto a la «clericalización» de las ideas políticas. Así, la sociedad quedaba convertida en una «corporación de creyentes», donde lo eclesiástico tenía un lugar preferente frente a lo secular, las leyes tenían como fin primordial «ordenar» a la sociedad y el rey que no obraba de acuerdo con esta finalidad se convertía en hereje.

No pocas falsificaciones de documentos que se hicieron en círculos próximos al alto clero contribuyeron a robustecer estas teorías políticas que configuraron la Edad Media y marcaron profundamente los siglos posteriores.

Sin embargo, la contradicción que implícitamente llevaban tales conceptos político-religiosos era muy fuerte: la oposición entre laicos y eclesiásticos, en sus causas últimas, o la querella de las Investiduras, en su forma más apariencial.

Las universidades de Rávena y Bolonia, en el siglo XII, juegan un importante papel con sus estudios legales que comienzan a orientar el cambio de la sociedad. Otro orden estaba naciendo con pujante fuerza.

El quinto capítulo está dedicado a exponer las dificultades que llevaban aparejada la unión de los reyes cristianos a la teocracia real; lo que en principio fue indispensable con el paso del tiempo se convirtió en un inconveniente que discutía su propia esencia. Comenzaba la búsqueda de la idea de un Estado que no tuviese nada que ver con las ideas cristocéntricas.

Dentro de estas limitaciones del poder real se aborda el ejemplo inglés en el que, a causa de «cesiones» a la nobleza feudal se sientan las bases del parlamentarismo, configurándose el principio de una ley común, fundamento del constitucionalismo británico.

La aparición de nuevas ideas, el anuncio de los tiempos que auguran la modernidad están expuestos en los capítulos sexto, séptimo y octavo, donde se

plasman las viejas máximas aristotélicas que aparecen remozadas en la segunda mitad del siglo XIII y que configuran junto al tomismo las bases ideológicas de los nuevos tiempos: el paso de lo feudal a lo absoluto; en definitiva, el desarrollo del Estado Autoritario.

En este proceso las ciudades participan activamente con el fenómeno de asociaciones populares tales como gremios y cofradías que organizan su vida de forma particular y sin tener en cuenta directrices superiores con el fin de racionalizar el existir de cada día. Una vez más, la vida real corría por senderos diferentes a los de la vida oficial.

La teoría del «poder descendente» tiene su contrapartida en la primera mitad del siglo XIV, donde el concepto opuesto estaba fuertemente asentado y contribuyó de forma importantísima a la consecución de las nuevas ideas políticas, impregnando también a la Iglesia, a comienzos del siglo XV, con el fenómeno del «conciliarismo» como respuesta, no casual, para controlar el poder papal.

En conclusión diremos que Walter Ullmann nos presenta un magnífico trabajo, de lectura amena, aunque mucho del material que lo compone encuentra claras resonancias en su *Principios de gobierno y política en la Edad Media.*

En el texto que nos ha ocupado gana en claridad de exposición, demostrando cómo un texto sobre ideas políticas no tiene por qué ser algo pasado de moda. Damos la razón plenamente al autor de la vigencia de este tipo de estudios que ayudan a conocer más profundamente el momento actual. Sin embargo, un determinado análisis de ideas no tiene necesariamente que determinar procesos políticos concretos, a no ser en conjunción con aspectos menos ideológicos, pero no menos reales, como ocurre con las condiciones y los modos de producción, por ejemplo. Desde luego es algo indiscutible ya a estas alturas que el estudio del pasado político no puede tomarse como explicación genética del presente.

Por último, apuntar que no hay en el libro ni una sola referencia a la evolución de las ideas políticas medievales en la península Ibérica, tema que hubiera completado, de mejor manera, el panorama europeo, objeto del estudio del profesor Ullmann.—ANGUSTIAS CONTRERAS VILLAR. *(Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Córdoba.)*

Bibliografía flamenca

Si hasta los años sesenta la bibliografía flamenca puede decirse que era escasa, a partir de entonces, y sobre todo en los últimos años, hay una especie de fiebre por escribir sobre el tema. Indudablemente, decir dos palabras sobre cante está de moda. Malo es que a esta moda no acompañe siempre el estudio, como debería ser, pero de todo pueden sacarse consecuencias, incluso aunque sean a veces negativas. Vamos a ocuparnos en conjunto de media docena de volúmenes que nos han ido llegando últimamente.

Hace algún tiempo ya salió un librito muy simpático de Aurelio Verde, *Antología de sevillanas* [1], en donde aborda una labor tan útil como es el rescate de letras de sevillanas desde el siglo pasado, con un comentario histórico y técnico de las mismas y con un apartado especial para las rocieras y para las innovaciones realizadas por los hermanos Toronjos.

El libro que recoge las ponencias y comunicaciones del IX Congreso Nacional de Actividades Flamencas [2], es como el de casi todos los congresos, aburridillo y poco relevante. La mayor parte son repeticiones con poca profundización. (La verdad es que yo nunca he sabido para qué se hacían estos congresos.) Dentro del primer apartado tal vez sea lo más interesante la intervención de Manuel Cano sobre «Aportación de la guitarra al flamenco», aunque hable de cosas en gran parte ya sabidas. Me extraña que el trabajo más extenso, que el de J. L. Buendía López sobre «Flamenco y romanticismo» sea tan débil, dejándonos asustados, quiero decir, avergonzados, su última afirmación de que la bibliografía sobre ese tema es inexistente, cuando lo cierto es que uno de los pocos libros buenos de la década pasada es *Teoría romántica del cante jondo* (Madrid, 1976), de Luis Lavaur. Desde luego, bien demuestra no conocerlo. El segundo apartado corresponde a A. Escribano, que habla de «Flamencólogos y cabales», que es quizá lo más positivo del congreso, aunque en más de una ocasión se pase de listo, como cuando asegura que tío Luis el de la Juliana era payo sólo porque lo dice Mairena. Ni Mairena ni ningún otro sabe a qué raza pertenecía, además de que me parece una cuestión absolutamente intrascendente. (Por cierto, Escribano, Félix Grande sí posee *Cante y cantaores cordobeses,* porque yo mismo, que trabajé durante bastante tiempo la edición —y gracias por tus elogios en lo que me toca—, se lo proporcioné a Félix.) En el tercer apartado podría destacar «Músicas y bailes gitanos del siglo XVIII», de Gómez Alfaro, si fuera un poquito más desarrollada. De lo demás, citar tan sólo «El cante minero», de García Gómez.

Buen trabajo el de Angel Alvarez Caballero [3], que es una recopilación bastante bien ordenada de lo que se ha estudiado ya sobre el cante, con algunas aportaciones, entre las que sobresale la transcripción de una entrevista personal con Juan Talegas. En cualquier caso, también apunta el autor sus propias opiniones sobre algunos puntos, usando siempre un método muy racionalista y apartándose de teorías más o menos fantásticas (aunque no estaría del todo mal ser, de cuando en cuando, fantasioso). Existen también algunos errores como, por ejemplo, creer que Augusto Butler es otra persona distinta de Máximo Andaluz, o seguir poniendo 1865 como fecha de nacimiento de Chacón (como se sabe, nació el 16 de mayo de 1869). De todas formas, estas pequeñas cosas no empañan el buen tono general del trabajo. Lo que sí me gustaría es que no se hicieran ya más recopilaciones. Debería de trabajarse, a partir de ahora, en otros temas monográficos, a no ser, naturalmente, que se abordara una historia monumental, una enciclopedia. Pero esto sólo lo podía hacer José Blas. Esta *Historia...* de Alvarez Caballero se divide en cinco partes. La primera trata de «Los

---

[1] AURELIO VERDE CARMONA: *Antología de sevillanas.* Biblioteca de temas sevillanos. Ayuntamiento de Sevilla, 1980.

[2] IX Congreso de Actividades Flamencas. Almería, 1981.

[3] ANGEL ALVAREZ CABALLERO: *Historia del cante flamenco.* Alianza, Madrid, 1982.

primitivos», donde se analizan las apariciones de los cantes junto con sus creadores; la segunda parte corresponde a lo que él llama «La edad de oro», que es el fin del diecinueve; la tercera, que titula, no sé por qué, «Tiempo de transición», que es la época de Chacón y Torre, con un capítulo que denomina «Nueva teoría del duende», que, como cabía esperar, no tiene nada de nueva; la cuarta está dedicada a «La dictadura del operismo», en donde como tantos y tantos demuestra muy poca comprensión del fenómeno, cubriendo la carencia, como hacen también casi todos, con una injusta crítica a Marchena, y la quinta parte, que cierra el libro, pertenece a «Los contemporáneos». La bibliografía que usa es bastante completa, con la gran ausencia una vez más del estupendo libro de Luis Lavaur antes citado, y que, seguramente, le hubiera ayudado bastante. El Núñez del Prado, si bien está citado en una ocasión, se nota que no se ha molestado en leerlo.

Los cantes libres y de Levante [4] es la segunda aportación de Andrés Salom a la bibliografía flamenca. En los preliminares, después de explicarnos el origen de su vinculación al cante, incide en los habituales temas de la relatividad del flamenco y la diferenciación de éste con el folklore. Dentro de los factores que constituyen el cante señala cuatro: música, texto, imagen y emotividad. Creo que es bastante acertado. Como también es posible su hipótesis —aunque en ese tema todo serán hipótesis— de que el flamenco surja por la primitivización de los modos de expresión en los ghettos. En lo que ya no me siento de acuerdo es en que los cafés cantantes sean los primeros lugares en donde se enfoca el fenómeno de una manera profesional. Los cantaores de la época del Solitario son, casi con seguridad, profesionales, que actuaban en las fiestas para los adinerados (por ejemplo, Pepe Salamanca), como también para los viajeros extranjeros. Asimismo en las ferias de ganado, al final de cada jornada, se hacían reuniones flamencas para los tratantes, que naturalmente pagaban ellos. Estos detalles parece que hasta ahora los ignoran todos, y ya va siendo hora de desmontar muchos errores. En cualquier caso, está bien el intento de Salom de hacer una historia sociológica, que es, en mi opinión, lo que debería tratarse.

A continuación entra en el propio tema del libro, es decir: los cantes libres de compás, en lo que prefiero no entrar por estar todavía en fase de tanteo. El hace un primer acercamiento y bien está. Nos historia también el festival de las minas, y repasa brevemente las voces más importantes en estos cantes.

José Mercado en *La seguidilla gitana* [5] da un estudio sociológico bastante trabajado. Podrán compartirse enfoques, pero lo que es indudable es que ha estudiado, lo cual es decir mucho si se tiene en cuenta la ausencia de información que existe en la mayor parte de la bibliografía flamenca.

Nos sitúa en el marco en el que aparece el cante, entre la mendicidad y la incultura de una gran parte de población en el siglo XVIII. El flamenco, para él, es el producto de una subcultura urbana, que expresa formas de conducta ante la sociedad inherentes al propio conflicto que origina el grupo. Entre los grupos socialmente marginados, los gitanos, además de ser uno de los tipos más pintorescos, afirma Mercado, forman

---

[4] ANDRÉS SALOM: *Los cantes libres y de Levante.* Editorial Regional Murciana, Murcia, 1982.

[5] JOSÉ MERCADO: *La seguidilla gitana.* Taurus, Madrid, 1982.

una capa social propia. Lo que yo no veo tan claro como él es que el flamenco sea «el gesto de desafío de una sociedad marginada frente a una sociedad convencional». A mí me ha parecido siempre muy poco desafiante, pero tal vez esté equivocado. En cambio, creo que es muy oportuno, porque aún hay quien incomprensiblemente lo sigue negando, que resalte los valores teatrales, o asimilables al teatro, que tiene el cante. En efecto, la comunicación dramática de uno y otro cuentan con bastantes elementos comunes. En el segundo apartado nos habla de las características de la poesía popular. Utiliza un lenguaje inflado de tecnicismos que en más de una ocasión no parece demasiado adecuado (empleando además términos como «mito» o «estoico» en unos usos que demuestran escaso dominio de estos vocablos). Más patente se hace la irrelevancia de algunas fases de su estudio cuando en las siguientes páginas «habla» de la autoría de las canciones y curiosamente no dice nada. El cuarto capítulo, por el contrario, lo hace más interesante, describiendo la forma métrica de la seguidilla gitana y su relación con otras composiciones literarias, a la vez que da un repaso a los distintos tratamientos y transcripciones que ha tenido entre los estudiosos.

En los capítulos finales apunta las temáticas principales de las seguidillas, dividiéndolas en objetivas y subjetivas. En el primer apartado señala el tratamiento de lo anecdótico, lo histórico, el hospital y el tema del árbol. En el segundo escribe sobre el sentido de la muerte, el tema de la tórtola y el mar.

De los últimos libros que se han publicado, seguramente el más importante sea la reedición que nos hace la editorial Demófilo de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra,* de Don Preciso [6], aunque no es propiamente una obra flamenca, siguiendo las ediciones de 1800 y 1802. La folklorista María del Carmen García-Matos, que recogió hace poco las dispersas noticias que sobre él se conocían [7], nos dice que Juan Antonio de Iza Zamácola (Durango, 1756) ya desde niño se interesa por el folklore, aprendiendo los cantos y bailes de su tierra vasca. Su máximo anhelo, al que dedica diversas publicaciones, estriba en defender el valor de lo nacional frente a lo importado, a pesar de lo cual, y paradójicamente, tuvo que refugiarse en Francia acusado de colaborar con los franceses.

Muestra de ese fervor por lo nacional es la presente *Colección,* que contó con varias ediciones por aquel tiempo. En el *Discurso* con que principia nos explica la métrica de la seguidilla, el tipo de música y de baile y el traje con el que se baila, lamentándose que en esos últimos años, según afirma, esté derivándose a forma menos honestas, preocupación, más bien obsesión, muy típica de la época. Hace tambien la distinción entre seguidilla manchega y bolera, historiándonos su origen y desarrollo, así como sus peculiaridades técnicas. Entre todas esas explicaciones nos va dando cuenta del porqué de su trabajo, que es el de conservar estas muestras folklóricas y legarlas a los tiempos venideros, pues él está convencido —y en gran parte tiene razón, desgraciadamente— de que se irán perdiendo con el tiempo, sobre todo con las influencias y

---

[6] DON PRECISO: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra.* Edic. Demófilo, Jaén, 1982.

[7] M.ª CARMEN GARCÍA-MATOS ALONSO: *Un folklorista del siglo XVIII: «Don Preciso».* Revista de Musicología, vol. IV, núm. 2. Madrid, 1981.

modas que llegan del extranjero, a las que no pierde ocasión de fustigar. Toda una proclama nacionalista que, en este caso, creo que sí es oportuna.

La Colección está dividida en las siguientes clases: coplas de seguidillas serias, patéticas y amorosas, con estribillo; coplas jocosas de seguidillas con estribillo; coplas de seguidillas serias y amorosas sin estribillo; coplas jocosas de seguidillas sin estribillo; coplas de equívocos y juegos de palabras; coplas serias, tristes y amorosas de tiranas y polos; coplas jocosas de tiranas y polos, y coplas que concluyen en juegos de palabras y refranes castellanos. Al primer volumen editado en 1800 y debido al éxito, se añade otro con coplas nuevas, sacado a la luz dos años después.—EUGENIO COBO. *(Calatrava, 36. MADRID-5.)*

Séneca en España*

Es un lugar común afirmar la identificación espiritual de Séneca y España. Desde Ganivet y Menéndez y Pelayo, pasando por series de los medios de comunicación de masas y otra trivializaciones, se ha pretendido explicar el *senequismo* español por medio de una predisposición inherente a la psique nacional. Pero la psicología de los pueblos —derivado positivista del concepto romántico de *Volkgeist*— no ha alcanzado, ni alcanzará, el nivel científico que en buena medida tiene la psicología individual. No cabe duda de que la aceptación de Séneca en España posee una notoria originalidad. Por ello, cualquier explicación de este hecho que no sea la historia misma de esa aceptación carece de fundamento. El cometido de la obra del profesor Blüher que comentamos cubre precisamente ese cometido: hacer la historia de la recepción de Séneca en España. Como él mismo dice: «Para dilucidar la idiosincrasia de la recepción española de Séneca, la investigación de las condiciones previas históricas relevantes en cada una de las épocas, sobre todo, los factores de la historia de las ideas y de la cultura, sigue siendo de importancia capital.»

Con minuciosidad típicamente germánica va desbrozando lo que hay de verdad en el tópico y lo que es pura leyenda; lo propiamente senequista y lo apócrifo, lo que es influjo directo y lo que se debe a corrientes de opinión contemporánea del mismo Séneca o de los autores españoles.

El autor ciñe su estudio al período que va desde el siglo XIII al final de los siglos de oro. Pero en un estudio introductorio previo, en que investiga la presencia de Séneca en España hasta finales del siglo XII, la conclusión a que llega desbarata el tópico de una tradición ininterrumpida: «queda la duda persistente de si ha existido en España un conocimiento y tradición de Séneca continuados desde los últimos años

* BLÜHER, KARL ALFRED: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII.* Editorial Gredos, Madrid, 1983. 561 páginas.

de la Edad Antigua hasta el siglo XII..., la difusión paulatina de los escritos de Séneca en España, que avanza lentamente a partir del siglo XII, no arranca de una tradición de textos dentro del país, sino que hay que explicarla con la penetración de códices de Séneca procedentes de Francia e Italia. España, tierra natal de Séneca, no parece haber participado, en toda la Edad Media, después de la decadencia de los visigodos, en la tradición de las obras de Séneca». Para fundamentar tesis como ésta recurre Blüher, por una parte, a la historia externa: búsqueda de manuscritos senequianos en catálogos y bibliotecas, traducciones, ediciones, biografías, florilegios, colecciones, comentarios, polémicas; por otra, a los hechos literarios, como son: textos dispersos por las obras de nuestros autores, que son cotejados, corregidos, explicados con todo minuciosidad, entendidos y valorados desde los supuestos históricos de cada época.

La peculiaridad de la recepción de Séneca en España aparece ya en el siglo XIII. Séneca se presenta entonces como uno de los más distinguidos proverbialistas, a través de colecciones de sentencias apócrifas, pues las obras auténticas eran accesibles sólo en parte. Estas colecciones aparecían junto a otras —aparte de los libros de sabiduría del Antiguo Testamento— de origen arábigo-oriental, en las que se entreveraban dichos de autores griegos y muchos aforismos apócrifos. En ellas, Séneca se muestra como estricto moralista, como el maestro que enseña el arte de vivir con tino y cordura humana.

También en el siglo XIII los datos biográficos de Séneca fueron más escasos en España que, por ejemplo, en Francia. Aquí, como en el resto de Europa, la *vita Senecae* se compone, en parte, de leyendas, en especial la de la amistad con San Pablo. Del siglo XII al XIV la forma dominante de la recepción de Séneca en España es indirecta: la inmensa mayoría de las citas de Séneca en aquella época se basan en transmisión secundaria, a través de fuentes no españolas, quedando muy reducido el uso directo, circunscrito a citas aisladas, de las que el más elevado porcentaje pertenece a escritos apócrifos. Y, en cuanto al contenido, Séneca es recibido en dos terrenos principales: el de la filosofía práctica y el de la ética política. Séneca como filósofo estoico no fue descubierto por la Edad Media española, y su verdadera esencia permaneció oculta.

En el siglo XV el número de versiones al castellano y al catalán aumenta notablemente, lo que constituye una prueba segura del elevado interés que despertaron las obras de Séneca, «pero, en el fondo, sólo fueron capaces de difundir una imagen medieval de aquél».

La recepción de Séneca entre la Edad Media y los comienzos del Renacimiento se centra en la poesía moralizadora (Fernán Pérez de Guzmán), en el Marqués de Santillana y en los pensadores políticos (Sánchez de Arévalo y Diego de Valera). Con ellos comienzan a aparecer los grandes temas del estoicismo senequista: «Providentia, Fatum Fortuna». El humanismo español seguirá con retraso las pistas del italiano, pero ello tuvo efectos ventajosos para la valoración de Séneca en el siglo XV. «Pues esta vacilación trajo como consecuencia que la imagen positiva de Séneca en la Edad Media pudiera persistir sin contradicción. Gracias al desconocimiento de las voces críticas que se habían alzado en la Edad Antigua, sobre todo, en los *Anales* de Tácito, contra la integridad moral del ministro y maestro de Nerón, fue posible en España entregarse sin temor al entusiasmo por Séneca.»

La valoración de Séneca como autoridad política es una constante en la recepción española, tanto en la Edad Media, antes del conocimiento de los *Anales,* en que aparece como maestro de ética política, como más tarde, bajo el influjo del «tacitismo», cuando Séneca aparece como modelo histórico de un «privado», debido a la consideración del origen «español» del maestro y ministro de Nerón.

Ahora bien, sólo en el siglo XVII, una vez que Lipsius había puesto las obras del filósofo romano como fundamento de su sistematización de la filosofía estoica, Séneca será comprendido como filósofo estoico, si se exceptúan los anteriores esfuerzos aislados del Marqués de Santillana —un tanto desmañados— y la recepción filosófica de Luis Vives.

El momento más alto de la recepción de Séneca lo representa Quevedo, quien logró una precaria síntesis de Stoa y Cristianismo, que resultó insostenible. Blüher lo califica como «el encuentro más profundo que España ha conocido con el Séneca estoico». También Gracián echará mano, sobre todo, de los rasgos despreciadores del mundo de la ética senequista, pero lo interpreta no como un estoico, sino como un precursor de su propia doctrina moralista.

La aceptación que Séneca tiene en el siglo de oro estuvo condicionada por una serie de supuestos previos: el humanismo cristiano de la contrarreforma, la corriente antiescolástica del neoestoicismo humanista, la revalorización de Séneca como político por el tacitismo y el advenimiento del anticiceronianismo. «Ni antes ni después ha ejercido Séneca fascinación parecida en el espíritu español.» Pero aún entonces se recogerá, en esencia, el lado negativo de la ética estoica: la desvirtuación del mundo y la depreciación del hombre exterior; falta el lado positivo, que sí aparece en el estoicismo europeo, y que influirá en la Ilustración: la reivindicación estoica de una vida razonable en consonancia con la ley natural. «La imagen de Séneca en el Barroco español ha exagerado con excesivo exclusivismo en la obra de Séneca los rasgos pesimistas, detractores del mundo, con detrimento de aquella Stoa militante que recibe su fuerza de la armonía del sabio con la razón universal.»

En una palabra; las conclusiones que de esta ingente obra se deducen son que la recepción de Séneca en España ha revestido caracteres peculiares en todas las épocas; que, en gran medida, esta recepción discurre de una manera excéntrica a Europa, y, lo que es más significativo, excéntrica al mismo Séneca, excepto en momentos y autores muy señalados. El Séneca que recibe la Edad Media española es un Séneca apócrifo, o un Séneca desvirtuado (el Séneca amigo de San Pablo y el Séneca cristiano); el desconocimiento de la crítica sobre la persona y obra de Séneca permite la recepción exclusivista de un Séneca maestro de ética práctica y política; y, por fin, en el barroco, de las doctrinas senequistas sólo se retienen los aspectos negativos.

Tales son los supuestos históricos del senequismo español, que explican la especial identificación de lo español con lo senequista. La acumulación de datos y documentos para avalar estas tesis resulta abrumadora. Difícilmente resultan rebatibles; a lo sumo, creemos, podrán ser sólo parcialmente matizados en el futuro, a favor de algún hallazgo en contra. Unicamente el análisis de la literatura clandestina —tan abundante, por otra parte, en el siglo XVII— podrá mostrarnos otro rostro —que lo hubo, sin duda— de la vida espiritual española.

De cualquier manera, pensamos que esta magna obra quedará como un documento historiográfico de primera calidad y como un modelo digno de imitación por parte de quienes se lanzan a investigaciones sobre la recepción cultural.

Constituirá, asimismo, un dato insoslayable para todos aquellos que con excesiva ligereza se lanzan a fáciles generalizaciones sobre la vida espiritual de los pueblos. No porque el español tenga un espíritu seco y negativo eligió a un determinado Séneca y se identificó con él —como algunos estarían tentados a decir, siguiendo a Ortega— o, en sentidos no muy divergentes, a Ganivet y a Unamuno; en adelante habrá de ser un dato a tener en cuenta que el supuesto senequismo español está condicionado históricamente por las peculiaridades de su propia recepción material en España. Se trata, en fin, de una obra de la que ya no se podrá prescindir tanto en los estudios senequistas como en cualquier aventura interpretativa sobre lo español.—MANUEL BENAVIDES. *(Angel Barajas, 4. Pozuelo (Estación) MADRID-23.)*

Racismo y Occidente *

«El racismo, en una palabra, el racismo racional, nació en el seno de la cultura occidental y siguió la expansión de la misma en el conjunto del mundo», afirma Christian de la Campagne en el presente trabajo que tiene como primer objetivo dar en el quid de cuándo nació el racismo racional.

El problema que De la Campagne se plantea resulta complejo, aunque sólo sea porque el racismo hasta principios del siglo XX era una actitud que ni tan siquiera tenía nombre; en cuanto a la palabra «raza» no aparece hasta el siglo XVI. Con anterioridad no existen términos concretos.

Lo que caracteriza al racismo, como una primera aproximación, es el hecho de juzgar a un hombre como despreciable tan sólo por pertenecer a un grupo determinado. Tal actitud presupone que todos los miembros de dicho grupo presentan las mismas características indelebles, profundamente inscritas en ellos e inevitablemente transmisibles de generación en generación.

La investigación del autor de *Racismo y Occidente* trata de remontarse desde el racismo moderno hasta el racismo medieval y el antiguo, a fin de mostrar cómo ese complejo ideológico-afectivo que se llama complejo racista está anclado con más fuerza de lo que se cree en las profundidades de la *ratio* occidental, e incluso en el subsuelo del inconsciente europeo.

Un esfuerzo importante del presente trabajo se centra en el empeño de aclarar términos tales como colonialismo, racismo, fascismo, que durante mucho tiempo se

* Christian de la Campagne: *Racismo y Occidente*, Argos Vergara, Barcelona, 1983, 266 páginas.

han visto como seudónimos. «En realidad —dice De la Campagne—, todo sucedía como si les resultase necesario, para tener la conciencia tranquila, considerar colonialismo, racismo y fascismo necesariamente ligados. Se trataba de una idea comúnmente aceptada». Sin embargo, un estudio más profundo de las realidades históricas, algunos acontecimientos colectivos y otros que afectan a un orden estrictamente individual, han conducido a los estudiosos del tema a un cambio de punto de vista. «Hoy nos parece —añade el mismo— que "colonialismo" no implica siempre "racismo", ni "racismo" "fascismo", y recíprocamente. Las relaciones entre esos tres fenómenos son probablemente más complejas; todo está por hacer para clarificarlas». Y a esto es a lo que quiere contribuir Christian de la Campagne con este interesante trabajo, que fue el contenido de su tesis doctoral, centrándose en lo que concierne concretamente al racismo.

La importancia del matiz

Raza, racismo, antisemitismo, xenofobia, etnia, etnocentrismo, son palabras peligrosas porque son palabras vagas; por eso el autor trata de hilar muy fino a la hora de definirlas, y así, por ejemplo, distingue netamente el etnocentrismo y la xenofobia del racismo propiamente dicho. «A diferencia de éste —dice—, el etnocentrismo —actitud que consiste, para un individuo, en considerar su etnia, o sea su entorno sociocultural, superior a cualquier otra— y la xenofobia —actitud vecina de la anterior que consiste, para un individuo, en despreciar a los miembros de otra etnia sin razón de su inferioridad sociocultural— no implica en profundidad ninguna afirmación de orden biológico, y en consecuencia ninguna referencia a una ciencia o seudociencia, sea la que fuere.»

Unicamente el odio fundado en motivos de orden biológico es lo que se llama racismo. Es decir, el racismo propiamente dicho no empieza desde el momento en que hay aserción biológica ni desde que se habla de raza (de ser así, los textos religiosos de los hebreos, que les prescriben la endogamia, serían ya textos racistas, lo cual no es el caso). El término raza puede utilizarse sin connotación racista, mientras se limite a designar así ciertos grupos de individuos que posean en común determinadas características biológicas, por una parte, y determinadas características culturales, por otra; lo importante es no hacer derivar, en ningún caso, éstas de aquéllas.

«El racismo en sentido propio comienza —escribe De la Campagne— cuando se afirma la existencia de dicha causalidad entre lo biológico y lo cultural. En ese peligroso punto el odio se hace posible, llevando consigo la violencia y la muerte.»

Tras un riguroso análisis, el trabajo que comentamos concluye reconociendo que el racismo europeo, en la casi totalidad de sus componentes teóricos, estaba ya establecido en los inicios del siglo XVI, y que los grandes descubrimientos, así como los conflictos sociales o nacionales que caracterizan los cuatro últimos siglos de nuestra historia, no han hecho más que exacerbar un cúmulo de ideas, de afectos y de fantasmas, que sólo esperaban un chispazo para encenderse.

Monopolio de Occidente

El autor insiste una y otra vez en la idea de que el racismo es en su origen un monopolio europeo, una invención occidental, y se pregunta: ¿Cómo justificar, en el marco de una sociedad cristiana, cuyo mensaje quiere ser universal, la presencia de huellas sustanciales de racismo? ¿Y cómo dar cuenta del hecho que esas huellas, dispersas y desligadas al principio, hayan terminado por unirse unas con otras hasta formar el gran complejo racista, cuya explosión, a partir del siglo XVI, ha alcanzado indistintamente a negros e indios, a judíos y moriscos?

De la Campagne responde a estas preguntas mediante una doble hipótesis, que resume del siguiente modo:

1) El desarrollo del racismo medieval está indisolublemente ligado al de un saber biológico, es decir, un saber relativo a la naturaleza.

2) El desarrollo de ese saber es, a su vez, la función de una obsesión naturalista de orden mágico o mágico-religioso, cuyas motivaciones habría que buscar a través del estudio del estatuto de lo sagrado en la cultura occidental.

En el saber medieval, concretamente en el pensamiento de Santo Tomás, existen elementos de conocimiento biológico, tanto más sustanciales cuanto que se apoyan en una tradición larga y rica, la del aristotelismo. «Aristóteles —afirma el autor— puede ser considerado el primero de los biólogos, aunque sólo sea por el lugar que ocupa en su obra el conjunto de reflexiones dedicadas a la vida». Y añade: «Si se sostiene que es indispensable un mínimo de conocimiento de la vida para el nacimiento de un verdadero razonamiento racista, hay entonces que admitir que tal razonamiento pudo muy bien aparecer ya en el siglo IV antes de nuestra era, pues el mínimo en cuestión existe ya en la obra aristotélica».

Siguiendo el curso de la historia, De la Campagne deduce que, si el paso de la biología al racismo se efectuó muy pronto en la cultura occidental es porque esa propia biología se inscribía en el marco de una ideología más amplia, denominada biologismo. «Puesto que desde la Edad Media —dice— el pensamiento occidental estaba marcado por ese profundo biologismo, esa verdadera obsesión naturalista biologizante, las categorías del saber biológico fueron inmediatamente utilizadas para justificar determinados tipos de exclusión contra ciertas categorías sociales y engendraron de este modo el racismo».

Protorracismo de Aristóteles

Por ser considerado el primer pensador «biológico» de la cultura occidental, Aristóteles es calificado de protorracista.

Tanto para los atenienses de la época clásica como para Aristóteles, el hombre ocupa la cúspide de la escala de los seres y tiene preeminencia sobre todos los animales. Pero no por ello la especie humana deja de estar dividida por distintas fronteras. La primera frontera es la que separa a los griegos de los bárbaros y entre ambos bloques hay que situar un grupo intermedio, el de los esclavos. Finalmente, entre los griegos y los esclavos habría que intercalar a los libertos, antiguos esclavos

que con su libertad adquieren el estatuto de meteco, es decir, extranjero afincado en la ciudad.

El bárbaro, el esclavo, la mujer, desde luego, forman parte de la especie humana para Aristóteles, pero cada uno de ellos no deja de estar señalado, dentro de esa especie, por una diferencia peculiar, que impide considerarle realmente idéntico, en naturaleza, al griego adulto, varón y de condición libre.

El Libro I de la *Política* establece, precisamente, que los bárbaros, al estar por definición sometidos a regímenes despóticos, son esclavos de nacimiento; por eso mismo son «esclavos por naturaleza» de los griegos. Así se fundó el derecho legítimo de los helenos a gobernar a todos los demás pueblos. En cuanto a la inferioridad natural de la mujer, es afirmada en varias ocasiones por Aristóteles y está inscrita en la propia fisiología de la reproducción: en el acto mediante el cual se concibe un nuevo ser, el hombre, según Aristóteles, tiene el papel de la forma y la mujer de la materia. Cuando domina la forma a la materia, como es «natural», el padre y la madre ponen en el mundo a un niño; cuando, por el contrario, es la materia la que domina, ponen en el mundo una niña. La concepción de una niña supone ya, por tanto, una desviación. Como el mismo Aristóteles dice, «la primera desviación es el nacimiento de una mujer en lugar de un varón». Jerarquías naturales, evoluciones naturales, conflictos que se resuelven naturalmente: en eso sueñan los pensadores helénicos. Para ellos la naturaleza se encuentra en la base de toda ética y de toda política. Así pues, son esquemas biológicos los que sirven para justificar las relaciones de dominio entre personas o entre grupos, los fenómenos de exclusión o de rechazo y hasta los actos de agresión física contra determinadas categorías. De la Campagne se pregunta: ¿Por qué la idea de «diferencias naturales» entre los hombres superó el concepto de universalidad del género humano? ¿Por qué hubo necesidad de fundar esas diferencias en la naturaleza (phusis) y no en otras bases, simbólicas, por ejemplo? ¿De dónde procede el carácter sagrado de esa idea de naturaleza, su poder de fascinación? El intento de responder a estos interrogantes es el contenido del presente libro.

La sociobiología y Darwin

Es el darwinismo quien consigue ganar la palma en cuanto a racismo se refiere. El propio Darwin da ejemplo hablando de las «razas inferiores» y deplorando que los progresos de la civilización hayan quitado a la selección natural su eficacia social. El «darwinismo social», fundado en la creencia de que la sociología no es sino una rama de la biología, causa estragos desde hace cien años en cantidad de trabajos denominados científicos. Como autores de estos trabajos se citan al azar los nombres de Spencer y Espinas, Vacher de Lapouge y Le Dantec, Alexis Carrel, Konrad Lorenz, Karl von Frisch y Mac Farlane Burnet. Las obras de todos ellos, bien distintas, se basan en un mismo postulado: sostienen como evidente que un gobierno «sabio» debería compensar, mediante una acción eficaz de orden médico o eugenésico, el juego «normal» de las leyes de la selección natural que las sociedades modernas tienden a entorpecer.

El autor llega a la conclusión de que entre el racismo difuso que aflora en el pensamiento griego y el racismo difundido en la actualidad en toda la sociedad del

planeta, el camino ha sido largo, pero en cierto modo nos lleva al principio, puesto que, si bien la formación de «razas de color» ha correspondido a un tiempo fuerte de nuestra historia, la raza y el color se encuentran disociados ahora como en los orígenes de nuestra civilización. Al cabo de veinticinco siglos el círculo se ha cerrado. Pero en ningún momento el racismo occidental, vinculado a un falso saber de orden biológico, ha dejado de gravitar. «La historia de los discursos racistas —dice De la Campagne—, tal como hemos intentado reescribirla, demuestra, por desgracia, que queda todavía mucho por hacer».—ISABEL DE ARMAS. *(Juan Bravo, 32. MADRID-6.)*

Un libro sobre Martín Santos

El ensayo de Alfonso Rey *Construcción y sentido de Tiempo de silencio* * constituye un detallado y documentado análisis de la novela de Martín Santos. En la Introducción se apunta la dialecticidad que existe en esta obra entre fondo y forma, dialecticidad que podría explicar la peculiaridad constructiva de *Tiempo de silencio* en relación, por ejemplo, a obras objetivistas *(El Jarama)*, o adscritas al realismo social cultivado en los primeros años de los sesenta por autores como Ferres, López Salinas, J. Goytisolo, etcétera.

El primer capítulo («Construcción de *Tiempo de silencio»)* trata de la estructura novelística según cuatro elementos narrativos: personajes, acción, descripción y relaciones del narrador con la materia narrada, el autor y el lector. El rasgo que caracteriza al personaje, según el ensayista, es la individualización que en muchas ocasiones se ve enriquecida por la intervención del narrador en el discurso del personaje. Esta individualización se obtiene, «no por medio de una acumulación de características individuales, sino imaginando al personaje desde dentro, en el despliegue de su libertad, y demostrando acto seguido que cada personaje, por sus actos, sus palabras y por la distinta manera en que era captada por los demás, disponía de un foco irreductible de imprevista autodeterminación» (pág. 55). Técnicamente la perspectiva novelesca se enriquece también por la creciente participación de los personajes en la narración en alternancia con la voz del narrador, y la interpretación psicológica de los personajes.

En cuanto a las descripciones, Alfonso Rey distingue dos tipos: «las que partiendo de un nivel cualquiera de la realidad se remontan a otros más amplios; y descripciones que se quedan en la realidad inicial, aunque sometiéndola a enfoques y distorsiones diferentes» (pág. 57). La dialecticidad que engloba lo concreto y abstracto de la realidad se logra por la técnica metonímica, es decir, estableciendo relaciones contiguas y enriquecedoras con la realidad y elevando lo contingente y anecdótico a lo histórico, «para efectuar un desplazamiento de los objetos a ciertas características

* *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid.

contenidas en ellos» (pág. 70). En la acción se destaca la realidad psicológica sobre la realidad objetiva, lo cual explica la ruptura de la temporalidad convencional y la subordinación de la cronología y la acción a la vivencia de los personajes.

El narrador omnisciente es analizado en relación con lo narrado, el autor y el lector. Bajo la primera relación se logra el equilibrio entre lo singular (retrato psicológico) y general (existencia humana), la segunda supone una adecuación entre ficción narradora y reflexión ensayística, y la tercera trata de las maneras en que se establecen las correspondencias entre narrador y lector. La construcción está dominada por el narrador y la ideología del autor que configuran la arquitectura del conjunto sin que esta autonomía del narrador o presencia del narrador afecte el armónico desarrollo de las partes: «el narrador, si es superior por lo que sabe, es un igual por la actitud humanizada, irónica y desenfadada que adopta. Estructuralmente está al mismo plano que otros elementos de la novela, aunque ideológicamente se encuentra por encima de ellos. Por eso creo que el elemento verdaderamente dominante en *Tiempo de silencio,* el que aglutina a todos los demás, el que los supedita sin por ello deformarlos, es la ideología de Martín Santos. Sólo ella explica la pluralidad de significados de la novela, la autonomía de los diversos elementos narrativos y su integración en un todo coherente» (pág. 129).

En el capítulo II, «Sentido de *Tiempo de silencio»,* el significado de esta novela se estudia en relación al proyecto personal y libre del personaje Pedro en el Madrid de los años cuarenta. La desmitologización de los supuestos ideológicos y morales va íntimamente unida a la renovación estilística de *Tiempo de Silencio,* obra cuya mayor singularidad, concluye Alfonso Rey, «radica en la coherente armonización de hallazgos procedentes de fuentes muy variadas. Tal concierto de datos, lejos de obedecer a un virtuosismo esteticista, responde a la necesidad expresiva de hallar un nuevo instrumento novelesco para plasmar una nueva realidad» (pág. 252).—JOSÉ ORTEGA *(600 70th S. T. KENOSHA, Wisconsin 53140. USA).*

Selva de sombra y destello *

Hay voces poéticas que son dones, vehículos en los que el arte se precipita, toma cuerpo y las rapta desgajándolas de su materialidad; otras dominan al poema con marcada voluntad constructiva y la poesía se aferra entonces a una solidez y perfección que la hace inatacable; en el caso de Julia Castillo, poeta y poesía son tomados por asalto por el ser y la visión del poeta que se rinde a ambos movida por una fuerza oculta: ni el poema vence, ni ella pretende con su voluntad domeñarlo, llegándose a un extraño equilibrio que permite el desprendimiento del poema como el fruto maduro se separa del árbol. Tal vez ello se deba, según puede rastrearse a través de

* JULIA CASTILLO: *Selva,* Begar ediciones, Málaga, 1983.

la lectura de sus tres libros (*Urgencias de un río interior* [1], *Poemas de la imaginación barroca* [2] y *Selva)* a que para Julia Castillo la dualidad ser-existir implica abiertamente a la palabra. El ser, inmutable, inmóvil, se contrapone a la realidad que se integra en el tiempo; la palabra, impulsada por el ser, pasa a ser discurso y de este modo a entrar también en la temporalidad, tornándose engañosa respecto al ser, por ello conviene que se desgaje. *Silencio / yo hago versos (primer caso de comedia) a-título-de-pecado,* decía en el poema «Ianthe» [3] de *Urgencias de un río interior;* y en otros poemas del mismo libro, «Mañana imposible» y «Acrobacia», contraponía acción y sueño, ser (estatua) y existir (vida, sombra). En semejante tesitura la poeta elegía entonces, a pesar de todo, permanecer inmutable *(No a la emoción / No a todo lo que venga de fuera* [4]), y claramente lo expresaba en tres poemas de su segunda entrega dedicados al personaje cervantino la pastora Marcela, donde, con mayor complejidad, volvía a la misma temática. Esta, a su vez, aparecerá de nuevo en *Selva,* sobre todo en la tercera parte que, no arbitrariamente, se titula «La sombra de la sombra».

Del mismo modo que los poemas a la pastora Marcela se hallaban en embrión, ante todo, en «Acrobacia», de *Urgencias de un río interior,* el libro *Selva* se esboza en «Triunfo del amor correspondido» que pertenece a su segundo libro. A través de este poema se nos revela que el paisaje suple a la naturaleza muerta y supone una inserción en la historia. Ahora bien, el amor —que es soledad (como para Rilke «amor es, durante largo tiempo, soledad, soledad cada vez más intensa y más profunda» [5])— logra que el ser interior, ajeno al tiempo, pase al presente, imponiendo una pausa al desengaño; es decir, rompa la dualidad, siendo, por tanto, lo único que puede acabar con la falsedad que esa dualidad genera. En el enigmático largo poema que constituye *Selva* se nos presenta, en primer lugar («Naturaleza muerta») una serie de elementos atrapados en la inmovilidad por gracia del arte; a continuación («Naturaleza») irrumpen en el libro el movimiento, los cambios producidos por las estaciones o el transcurrir de los siglos, en el entorno terrestre; para acabar («Sombra de la sombra») con una oración al Amor, donde se revela el sentir platónico de la autora.

El profundo conocimiento que tiene Julia Castillo de los poetas barrocos (amén de los de cancionero, no hay que olvidar que a ella se debe la edición del de Garci Sánchez de Badajoz [6]), se detectaba ya en su segundo libro, tanto en la temática (son significativos en este sentido los poemas «A un español del siglo XVII, que al morir su dama, pintó de negro su casa, por fuera y por dentro, y utilizaba sólo la luz de cirios negros. También hizo arrancar todas las flores, y limpiar de sus hojas todos los árboles del parque», y «A la dama cuyas cenizas trajo por arenas su amado en un reloj»), como en el estilo. Ahora, en *Selva,* en lo que a éste se refiere, su voz se impone a través de un enigma constructivo. Con una sintaxis abrupta y por medio del empleo de verbos no habituales (trascordar, trasnegar), cambiando de lugar el adverbio,

---

[1] Col. Adonais, Ed. Rialp, Madrid, 1975.
[2] Isla de los ratones, Santander, 1980.
[3] Op. cit. pág. 19.
[4] Ibid., pág. 16.
[5] R. M. Rilke, *Obras,* Plaza y Janés, 1967, pág. 37.
[6] Editora Nacional, Madrid, 1980.

utilizando negación por afirmación *(No el mar es sordo, no la escritura ciega)*, zahiriendo con exclamaciones, interrogaciones, enunciaciones e incisos (al modo de Emilio Prados), penetra en el cerebro por sorpresa y lo puebla de imágenes destellantes de alto barroquismo (el agua es a la flor *húmedo sepulcro* [8], la jalea al insecto *prisión dorada / en celda transparente* [9]).

En cuanto al contenido, en la primera parte de *Selva,* elije los objetos que se pueden encontrar en una pintura de vanitas. Se abre el libro con un deseo: que la visión sea capaz de captar el misterio y sujetarlo con todo lo que de sorpresa conlleva éste, sin que la inteligencia haya hurgado en él deteriorándolo. Poco después —tratando de nuevo el tema del reloj— se nos da una definición: *Toda naturaleza (muerta) / es laberinto mudo, cuyo desciframiento / cumple al tiempo breve, hundido en las cenizas / de uno a otro polo, frágiles del vidrio* [10], para pasar a ofrecernos, en vivos colores, las imágenes de un frutero con membrillos y cerezas *en orden encendido* [11]; de una flor cortada por una mano *cruel, / galante o enamorada* [12]; de la rosa dotada de espinas que escribe con sangre *los antojos del amor* [13]; del jilguero cuya ala *toma indicio / de algún rastro de pétalo, o señal* [14]; o del vanitas de Pereda «El sueño del caballero» [15].

Pero ya la estrofa XIV nos introduce en el tema de la temporalidad que domina en la segunda parte, centrada en el movimiento, el curso seguido por los elementos, aire que dota de frescura a la belleza del verso. Se enuncian analogías, el carácter visionario de la poeta llega a la cumbre, se expresan correspondencias herméticas: *¡El río es nube, lluvia inversa! / ¡Un valle inverso es la montaña!* [16]. Todo es asociación en la mente, se halla en un extremo u otro de la curva. Por ello se afirma: *Arco: memoria del alcance* [17] y desde este mismo poema se conmina a la pintura para que se integre en la realidad: *Habla, pintura!* [18]. Se suceden transformaciones: *La gota, cargada de la piedra / se ha disuelto* [19]; vuelven las correspondencias: *¿Será la cima abismo? / ... / Tiempo es lugar. Marea* [20]; *Ya el presente es nostalgia. / La luz, sombra escondida* [21]; el movimiento es a veces libertad —como el del pez y el del ave—, cuando nada lo atrapa: *¡Nunca al nadar, volar, dejan su huella!* [22]; y es movimiento real el paisaje: *Campos y yermos, selvas y*

---

[7] Op. cit., pág. 35.
[8] *Selva,* pág. 21.
[9] Ibíd., pág. 26.
[10] Ibíd., pág. 17.
[11] Ibíd., pág. 19.
[12] Ibíd., pág. 22.
[13] Ibíd., pág. 23.
[14] Ibíd., pág. 25.
[15] Ibíd., pág. 28.
[16] Ibíd., pág. 37.
[17] Ibíd., pág. 37.
[18] Ibíd., pág. 37.
[19] Ibíd., pág. 39.
[20] Ibíd., pág. 40.
[21] Ibíd., pág. 43.
[22] Ibíd., pág. 51.

riberas. / Islas del movimiento no fingido [23]; y hay en el poeta un deseo de movimiento: *Agua, ¡corre! La palabra huya / ... / (El amor me detiene, ¡ay dolor!)* [24].

En la estrofa XVII, acaso la más bella del libro, el amor vence al poeta cuya mirada crea el mundo (ya en *Urgencias de un río interior* se decía: *A donde quiera que vaya / el mundo estará en mis ojos* [25]): Creces visiblemente, amor: / la vela que sostiene / el don de la mirada / cabecera también hacia la muerte [26]. Vencida, pues, por el amor, y con deseo de entregarse a él, se dispone incluso al hecho heroico de callar, ya que, como he dicho al principio, la palabra no corresponde con exactitud al ser. Desde su primer libro nos comunica Julia Castillo su sentir platónico, por una parte la vinculación de amor, verdad y belleza, por otra la identificación de la realidad con la sombra que entra en la vida, en la actividad, llegando incluso a desprenderse *(Acaba de caer mi sombra / en carne apretada —sensitiva—* [27]), mientras el ser se queda distante en su interior inmutable *(Pero ahora soy estatua / con la sombra hundida en el paisaje / de mi vida* [28]). El yo, pues, se escinde en dos y se entabla una lucha entre lo puro, la idea, y lo que es susceptible de mutación. En su segundo libro, Julia Castillo, en el poema «Recordando a la pastora Marcela habla de sí misma», vuelve al tema de la sombra y se hace más clara la vinculación de ésta con la palabra. El poema es la realidad, sombra del poeta; el ser del poeta, como la pastora, se aleja, retorna a las montañas, cuida de no contaminarse. Su ser enuncia la verdad, sus palabras son «falsa verdad». Este es el enigma que se plantea en la tercera parte de *Selva,* donde una vez más aparece el personaje cervantino que aconseja a la poeta —quien ocupa el tema de la culpa en relación a la mentira de la palabra—: *Borra lo escrito.*

Estrofa clave de esta parte es la II, donde, aceptada la soledad, el dolor y la alegría, perdida la nostalgia (del pasado), la imaginación, la agudeza y el ingenio, el poeta se pregunta si sólo está presente el amor y en caso de que así sea, afirma: *Te daré gracias si enmudezco* [29]. La elección, ahora, es clara: la ruptura de la dualidad. A todo renunciará si se le ofrece la posibilidad de aunar lo inmutable con el movimiento, de alcanzar la unidad de ser y existir. Para ello, lo ve finalmente, Julia Castillo, cuenta con un único elemento: el amor. Sólo él puede salvarla, sólo él puede devorar la sombra de la sombra.
CLARA JANÉS. *(Plaza de San Juan de la Cruz, 8. Madrid-3.)*

---

[23] Ibíd., pág. 45.
[24] Ibíd., pág. 42.
[25] Op. cit. pág. 15.
[26] *Selva,* pág. 55.
[27] Op. cit. pág. 21.
[28] Ibíd., pág. 22.
[29] *Selva,* pág. 62.

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 98

VOLUMENES MONOGRAFICOS

ANTONIO MACHADO, núm. 11/12, 485 páginas, septiembre-octubre 1949 (agotado)

RAMIRO DE MAEZTU, núm. 33, julio de 1952 (agotado)

RAMON MENENDEZ PIDAL, núm. 238/240, 667 páginas, octubre-diciembre de 1969 (agotado)

RAMON DEL VALLE INCLAN, núm. 199/200, 553 páginas, julio-agosto de 1966 (agotado)

AZORIN, núm. 226/227, ocubre-noviembre de 1968. Colaboran, entre otros: Guillermo de Torre, Rafael Conte, José Antonio Maravall, Carlos Seco Serrano, Marie Andrée Ricau, Luis Sánchez Granjel, Robert Lott, Gonzalo Sobejano, Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Inman Fox, Olga Kattan, Ricardo Doménech, José Luis Cano, Francisco López Estrada, José García Mercadal y Carmen Conde. Un volumen de 531 páginas: 500 pesetas.

PIO BAROJA, núm. 265/267, julio-septiembre de 1972. Colaboran, entre otros: Luis Sánchez Granjel, Jorge Rodríguez Padrón, Domingo Pérez Minik, Julio Caro Baroja, José Corrales Egea, Jesús Pabón, Antonio Martínez Menchén, Charles Aubrun, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, Federico Sopeña, Emilio Miró, Joaquín Casalduero y José Vila Selma. Un volumen de 691 páginas: 750 pesetas.

MANUEL Y ANTONIO MACHADO, núm. 304/307, octubre 1975-enero 1976. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, Francisca Aguirre, Félix Grande, Luis Felipe Vivanco, Charles Aubrun, Francisco López Estrada, Manuel Tuñón de Lara, Emilio Miró, Rafael Lapesa, José Luis Varela, Antonio Carreño, Ricardo Gullón, Paulo de Carvalho Neto, Ernestina de Champourcin, Gustavo Correa, Hugo Emilio Pedemonte, Eduardo Tijeras, Ildefonso Manuel Gil, José Luis Cano, Arnoldo Liberman, Leopoldo de Luis, José María Díez Borque, Ramón Barce, José Olivio Jiménez, Manuel Andújar, Ricardo Senabre, Antonio Martínez Menchén, Luis Rosales, Aurora de Albornoz, José Monleón, Antonio Colinas, Robert Marrast y Guido Castillo. Un volumen de 1.155 páginas: 1.000 pesetas.

JUAN RAMON JIMENEZ, núm. 376/379, octubre-diciembre 1981. Colaboran, entre otros: Francisco Abad, Aurora de Albornoz, Manuel Alvar, Gilbert Azam, Francisco Brines, Claude Couffon, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Murciano, José Ortega, Pedro de la Peña, Cándido Pérez Gállego, Víctor Pozanco, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Antonio Sánchez Barbudo, Jesús Hilario Tundidor y Concha Zardoya. Un volumen de 988 páginas: 1.000 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Dirección, secretaría literaria y administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00, exts. 267 y 396
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año (doce números)	3.000	30
Dos años	5.500	60
Ejemplar suelto	250	2,50
Ejemplar doble	500	5

Nota: El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ..... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

Madrid, ... de .... de 198....

El suscriptor

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

En el próximo número: Centenario de LEON FELIPE ● Poemas de Luis Antonio DE VILLENA y Véronique BRIAUT ● FERNANDO AINSA: Presentimiento, descubrimiento e invención de América ● Centenario de Pedro HENRIQUEZ UREÑA ● Arthur NATELLA: Aspectos neomedievales en la nueva narrativa latinoamericana ● Artículos sobre Max AUB, VAZQUEZ MONTALBAN, el IV Centenario del descubrimiento de América y la actual narrativa norteamericana.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.